

Schellings
Werke

THE
SANDFORD FLEMING
LIBRARY





Schellings Werke
Münchener Jubiläumsdruck
Dritter Ergänzungsband

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von

Schellings Werke

Nach der Originalausgabe
in neuer Anordnung herausgegeben

von

Manfred Schröter

Dritter Ergänzungsband

Zur Philosophie der Kunst

1803-1817

E. H. Beck und R. Oldenbourg

München 1959

B
2853
A2
1927
Suppl.
V. 3

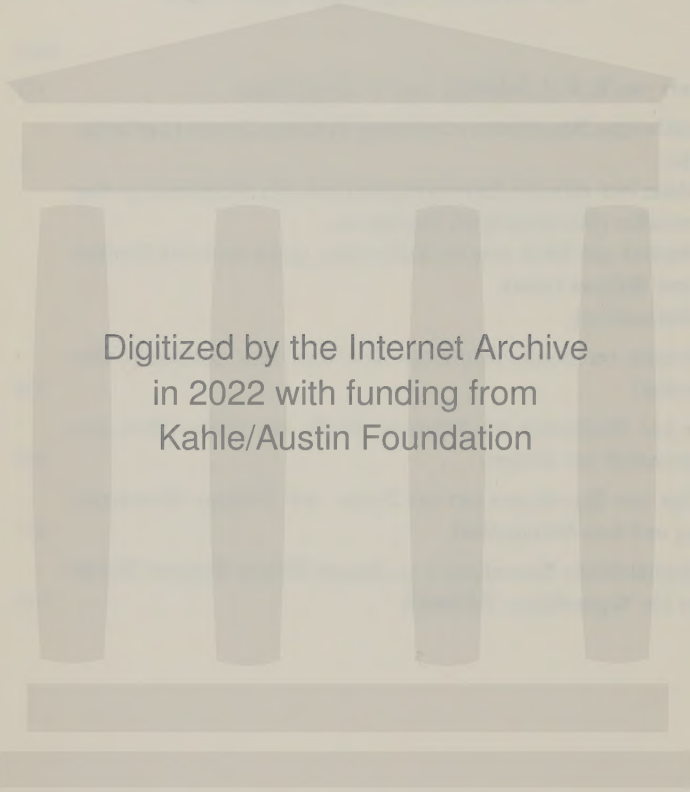
Photomechanische Reproduktion Ernst Bartelsteiner, München

BERKELEY BAPTIST DIVINITY SCHOOL
SANDFORD FLEMING LIBRARY

Inhaltsverzeichnis

des dritten Ergänzungsbandes

	Seite
Vorwort von K. F. A. Schelling zum V. (Orig.) Band	VII
Abhandlungen, Rezensionen ec. aus dem Kritischen Journal der Philosophie.	1
a) Ueber das absolute Identitätssystem und sein Verhältnis zu dem neuesten (Reinholdischen) Dualismus.	
b) Rückert und Weiß oder die Philosophie, zu der es keines Denkens und Wissens bedarf.	
c) Notizenblatt.	
Philosophie der Kunst, Besonderer Teil (aus dem handschriftlichen Nachlaß)	134
Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur (Rede zum Namensfest des Königs)	388
Aufsätze und Rezensionen aus der Jenaer und Erlanger Literaturzeitung und dem Morgenblatt	431
Kunstgeschichtliche Anmerkungen zu Johann Martin Wagners Bericht über die Aeginetischen Bildwerke	515



Digitized by the Internet Archive
in 2022 with funding from
Kahle/Austin Foundation

Vorwort des Herausgebers.

Der gegenwärtige Band ist unter den bisher erschienenen der erste, welcher eine größere noch unbekannte Arbeit Schellings aus der älteren Zeit veröffentlicht, die Philosophie der Kunst. Ich begleite sie mit einigen Bemerkungen. Zuerst mit der, daß die Philosophie der Kunst zu den andern in diesen Band aufgenommenen Schriften Schellings theilweise im Verhältniß der früheren Abfassung zu stehen und für diese als Concept und Material gedient zu haben scheint. So z. B. der achten und neunten Vorlesung in der (erst nach dem ersten Vortrag der Philosophie der Kunst gedruckten) Methode des akademischen Studiums, welche von der historischen Construction des Christenthums und dem Studium der Theologie handeln, lag offenbar die Philosophie der Kunst als Concept zu Grunde, denn jene können als ein Auszug aus dieser angesehen werden. Die vierzehnte Vorlesung über die Wissenschaft der Kunst ist sogar ein fast wörtlicher Abdruck aus der Einleitung in die Philosophie der Kunst, vielleicht wurde sie erst bei der Herausgabe der Methode den übrigen Vorlesungen hinzugefügt (vgl. S. 357, Anm.).

Ganz das Gleiche ist der Fall mit dem Aufsatz über Dante im Kritischen Journal Bd. 2, Stück 3; auch dieser ist ein beinahe wörtlicher Abdruck aus der Philosophie der Kunst; die kleinen Abweichungen sind von der Art, wie sie die unbedeutende Uebersetzung eines schon Fertigen mit sich bringt: kleine Ueberschüssigkeiten wurden weggestrichen, verschiedene Sätze anders gestellt, einige weitere Belegstellen aus Dante ausgelassen.

Aber auch der Inhalt jener beiden Abhandlungen im Kritischen

Journal: Ueber das Wesen der philosophischen Kritik überhaupt und ihr Verhältniß zum gegenwärtigen Zustand der Philosophie insbesondere und Ueber das Verhältniß der Naturphilosophie zur Philosophie überhaupt, weist sehr bestimmt auf die Philosophie der Kunst zurück. Bekanntlich waren beide Abhandlungen bereits in Hegels Werke aufgenommen, als Schelling erklärte, die zweite habe ihn ausschließlich zum Verfasser, die erste aber, welche zugleich als Einleitung in das mit Hegel gemeinschaftlich herausgegebene Kritische Journal der Philosophie diene, sey zum Theil von diesem geschrieben.¹ Diese Erklärung Schellings hielt einige nicht ab, dennoch darauf zu bestehen, auch die Abhandlung über das Verhältniß der Naturphilosophie zur Philosophie überhaupt sey Hegelschen Ursprungs. Die völlige Nichtigkeit der meisten hiefür vorgebrachten Gründe ist schon von andern nachgewiesen worden, früher von Erdmann² zuletzt von Haym.³ Durch die Philosophie der Kunst aber wird Schellings Autorschaft vollends so augenscheinlich, daß sie auch ohne dessen persönliches Zeugniß nicht mehr bezweifelt werden könnte. So vergleiche man z. B. mit dem Eingang jener Abhandlung (S. 106) die Philosophie der Kunst S. 365 ff., woselbst namentlich auch der jener Abhandlung eigenthümliche Ausdruck *ideelle Bestimmungen* (zu unterscheiden von dem andern von Hegel, wie von Schelling, gebrauchten Ausdruck *ideelle Bestimmtheit*) vorkommt und ausführlich erklärt wird. Im Weiteren bildet die Philosophie der Kunst in dem hieher gehörigen Abschnitt des allgemeinen Theils eine fortlaufende Parallele und eine Art Commentar zu besagter Abhandlung, weshalb ich auch die durch diesen ganzen Band hindurchlaufenden Citate von einzelnen Parallel-Stellen und =Ausdrücken für dieselbe in die Philosophie der Kunst hinein nicht mehr fortgesetzt habe. Um nur Einiges anzuführen, so heißt es z. B. in der Abhandlung S. 119, Z. 7 v. o.: „Faßt man die

¹ S. Literarischer Anzeiger 1838, Nr. XXXXV.

² Die Entwicklung der deutschen Speculation seit Kant, 2. Theil, S. 693.

³ Hegel und seine Zeit, S. 156 und S. 495, Anm. 8.

griechische Mythologie bloß von der endlichen Seite auf, so erscheint diese durchaus bloß als ein Schematismus des Endlichen oder der Natur; nur in der Einheit *ic.* ist sie symbolisch.“ Eine Parallele hiezu, beziehungsweise eine Erklärung findet sich Philosophie der Kunst S. 408, Z. 15 ff. v. u., verglichen mit der kurz vorher gegebenen Auseinandersetzung des Unterschieds von Schematismus und Symbolik. Ein anderer einzelner und zugleich dunkler Gedanke in der Abhandlung S. 108, Z. 15 v. o. ist: „die Poesie, solange sie noch nicht Sache der Gattung oder wenigstens eines ganzen Geschlechts *ic.*“¹ Dieser findet sich ausführlich entwickelt in §. 42 der Philosophie der Kunst (S. 414) vgl. mit S. 438, Z. 6 ff. v. o. und S. 442, Z. 10 v. u. Ein allgemeinerer Gedanke, der, daß alle Entgegengesetzten es aufhören zu seyn, sowie jedes für sich in sich absolut ist, S. 119, Z. 5 v. u. findet seinen wiederholten Ausdruck und seine Anwendung durch die ganze Philosophie der Kunst hindurch und erscheint als ein dem Schellingschen Philosophiren eingeborener Gedanke; man vergleiche z. B. S. 449, Z. 5 ff. v. o., ferner S. 470, Z. 12 ff. v. u., sowie die ganze Seite 475. Eben jener Satz aber (S. 119, Z. 5 ff. v. u.) hat seinem übrigen Inhalt nach eine vollständige Parallele in S. 448, Z. 13 ff. v. o.

Aber auch über die Abfassung der Einleitung ins Kritische Journal (Ueber das Wesen der philosophischen Kritik *ic.*) gewährt der handschriftliche Nachlaß einen sehr bestimmten Aufschluß. Schelling hatte sich über seinen Antheil an derselben bloß im Allgemeinen geäußert: „Viele Stellen, die ich jedoch im Augenblick nicht näher zu bezeichnen wüßte, sowie die Hauptgedanken sind von mir; es mag wohl keine Stelle seyn, die ich nicht wenigstens revidirt.“ Diese Stellen lassen sich nun wirklich mit Hülfe des handschriftlichen Nachlasses annähernd bezeichnen und die Hauptgedanken sich auf Schelling zurückführen. Z. B. der S. 7 ausgesprochene Gedanke der Identität der absoluten Form mit der Formlosigkeit findet

¹ Man vergl. übrigens schon System des transc. Idealismus, S. 477 (Bt. 3, S. 629).

sich ausführlicher Philosophie der Kunst S. 465 und wiederholt angewendet S. 470, Z. 8 ff. v. o. Ein Passus S. 8 handelt von der Besonderheit, die sich für Originalität halte, die Philosophie der Kunst S. 456 aber (cf. S. 447, Z. 14 v. o.) gibt an, worin der Unterschied der Originalität von der Besonderheit bestehe. Ziemlich im Anfang der Abhandlung (S. 4) heißt es: „daß die Philosophie nur Eine ist, und nur Eine seyn kann, beruht darauf, daß die Vernunft nur Eine, und sowenig es verschiedene Vernunften geben kann, ebensowenig kann sich zwischen die Vernunft und ihr Selbsterkennen eine Wand stellen u. s. w.“ Nun liegt das Fragment einer Vorlesung aus dem Jahr 1803 vor mir, welche von der Idee der universellen Philosophie handelt. Hier sagt Schelling in einer auch sonst der Aufbewahrung nicht unwerthen Stelle:

Daß diese Idee der universellen Philosophie sich in den späteren Zeiten wissenschaftlich mehr oder weniger verlor, dieß erhellt freilich deutlich aus den letzten Regungen im Gebiete dieser Wissenschaft. Kant hat in die einzelnen Sphären der Philosophie — in die theoretische, wie in die praktische — den ersten Keim einer künftigen die ganze Wissenschaft betreffenden Revolution geworfen, aber er selbst ist nicht bis zu dem Centralpunkt vorgebrungen. Er statuiert so viele verschiedene Vernunften, als er verschiedene Kritiken geschrieben hat, und wie in einem bekannten Epigramm einige Kunsttrichter, die von verschiedenen Geschmácen redeten, gefragt wurden: wo dieser Geschmác Geschmác sey, so könnte man wohl Kant fragen: Wo ist dieser Vernunften Vernunft? — Fichte hat es ausdrücklich als seine Absicht erklärt, der theoretischen und praktischen Vernunft ein gemeinschaftliches wissenschaftliches Princip zu geben, allein der eigentliche Indifferenzpunkt beider liegt bei ihm zuletzt nicht im Wissen, sondern im Glauben, und der Gegensatz beider Seiten der Philosophie wird dadurch aufgehoben, daß die eine der anderen untergeordnet und aufgeopfert ist.

Sollten nun nicht diese beiden Stellen aus Einer Feder geflossen seyn? und sollte nicht schon die jenen Worten der Abhandlung vorangehende Zusammenstellung der philosophischen Kritik mit der Kunstkritik eher auf Schelling als auf Hegel hinweisen? — Ein Gedanke, der in der Methode des akademischen Studiums (S. 273), in der Abhandlung über das Verhältniß der Naturphilosophie zur Philosophie überhaupt (S. 116) und in der über das Wesen der Kritik S. 15

gleichmäßig sich findet, ist: daß in Cartesius der Dualismus in der neueren Cultur zuerst in wissenschaftlicher Form sich ausgesprochen habe. Dieser also, sowie vielleicht auch der Tadel über Leibniz' Theodicee (S. 14) als „ein Versallen in die Unphilosophie“, wie es Schelling in einer im nächsten Band zu veröffentlichen Darstellung der Leibnizischen Philosophie aus jener Zeit geradezu nennt, wird wohl Legterem zuzuschreiben seyn.

Citationen der Einleitung ins Kritische Journal in gelehrten Zeitschriften, wie z. B. Leipziger Literaturzeitung 1812, No. 90 (Recension von Schellings Schrift gegen Jacobi), zeigen, daß man früher nicht daran zweifelte, dieselbe enthalte nur Schellingsche Gedanken. Doch läge hierin noch kein Beweis, so wenig als in Bachmanns Zeugniß für den Hegelschen Ursprung der Abhandlung über die Construction in der Philosophie.

Obwohl (um gleich auch die anderen aus dem Kritischen Journal der Philosophie aufgenommenen Stücke durchzugehen) obwohl der Aufsatz: Rückert und Weiß oder die Philosophie, zu der es keines Denkens bedarf, in Hegels Werke nicht aufgenommen worden war, so wurden doch nachträglich Stimmen laut, welche ihn für diese in Anspruch nahmen. „Dieselbe leichte Ironie, mit welcher Hegel Krug abfertigte, dieselbe logische Bestimmtheit, derselbe Gang der Analyse walten auch hier.“ Man könnte billigerweise fragen, ob denn Schelling von diesen Eigenschaften so verlassen gewesen; man dürfte ferner nur z. B. auf die ebenfalls im Kritischen Journal erschienene, aber wohl deshalb, weil sie im Notizenblatt steht, wenig oder gar nicht beachtete Villers'sche Recension hinweisen, die an leichter Behandlung und logischer Schärfe der Rückert'schen nichts nachgibt. Allein es bedarf dessen nicht, denn es ist ein äußerer, von allen subjektiven Ansichten unabhängiger Grund vorhanden, nach welchem der Verfasser jenes Aufsatzes kein anderer als Schelling ist. Es unterliegt nämlich keinem Zweifel, daß dieser das Notizenblatt im Kritischen Journal (S. 164 ff.) geschrieben hat, aus der No. 5 desselben aber (S. 181), in der Schellings Feder ganz besonders

zu erkennen ist, folgt, daß der Verfasser der Rückertschen Recension und der Schreiber dieses Notizenblatts, da es einen Nachtrag zur ersteren enthält, einer und derselbe ist. Dieser Grund ist ganz entscheidend. Uebrigens finden sich auch noch andere einzelne Anzeichen ihres Schellingschen Ursprungs. Z. B. ein stehender Ausdruck im Kritischen Journal ist der: „Durchbruch“, „zum Durchbruch verhelfen“ oder „zum Durchbruch kommen“; vgl. S. 7, Z. 11 v. o. in der schon als Schellingisch erkannten Stelle, S. 126, Z. 14 v. u., S. 187, Z. 12 v. u. Dieser Ausdruck findet sich hier zweimal S. 78 und S. 93. Der prägnante philosophische Gebrauch des Worts empfängt S. 92, Z. 1 v. u. ist gleichfalls ein zu jener Zeit Schelling eigenthümlicher und findet sich z. B. S. 212, Z. 18. v. o. (vgl. S. 140, Z. 3 v. o.) in diesem und S. 517, Z. 8 v. o., sowie S. 519, Z. 2 v. u. (Abh. über die Metalle) im vorhergehenden Band. Schellingisch wie nur irgend etwas ist der Satz S. 94: „jener Nothwendigkeit aber, welche nicht mit der Freiheit im Kampfe liegt, jener göttlichen, übersinnlichen, unbewegten, heiligen, die Schicksal heißt, sich zu unterwerfen, ist die Lehre jeder ächten Philosophie und die einzige Weisheit.“ Ganz ähnlich heißt es in einem Würzburger Manuscript:

Dies beruhigt uns, dieß erhebt uns auf immer über alle leere Sehnsucht, Furcht und Hoffnung, zu wissen, daß nicht wir handeln, sondern daß eine göttliche Nothwendigkeit in uns handelt, von der wir zum Ziel getragen werden, und mit der nichts im Widerstreit stehen kann, was aus absoluter Freiheit folgt.

Wenn endlich S. 87 Rückert vorgeworfen wird, er nehme den Idealismus auf den ganz gemeinen Standpunkt herunter, „wo jeder Tagelöhner und Markthelfer auch steht“, so erinnert dieß an die Worte eines Briefs an Fichte¹: „Kann ich dafür, wenn man mir keinen andern Begriff der Natur zuschreibt, als den jeder Chemiker und Apotheker auch hat.“ Man sehe auch das Citat S. 88.

¹ Briefwechsel, S. 103.

Den entschieden nicht-Hegelschen Ursprung der auch nicht in die Werke Hegels aufgenommenen Abhandlung über die Construction in der Philosophie hat neuerdings Haym¹ geltend gemacht, indem er vorzüglich den Satz heraus hebt, in welchem von der noch zu erwartenden Erfindung der „universellen Symbolik“ die Rede ist (S. 130, Z. 8 ff. v. o.). Zu diesem Ausspruch findet sich der Commentar in einem Abschnitt der Philosophie der Kunst (S. 446 ff.), wo Schelling die Frage beantwortet, ob es wohl möglich sey, aus der speculativen Physik den Stoff einer neuen Mythologie zu nehmen. Außerdem hat Haym unter anderem auf das Citat des Systems des transcendentalen Idealismus im Text und ohne Nennung des Verfassers (S. 138) hingewiesen, (mit welchem das ähnliche Citat in der Methode des akademischen Studiums, S. 290 zu vergleichen wäre). Allein viel entscheidender als dieses Citat, ist die Aeußerung über seine sämtlichen Schriften, welche S. 148, Z. 8 ff. v. u. steht, und wodurch sich Schelling geradezu als den Verfasser dieser Abhandlung bekennt. Im Uebrigen verweise ich auf die von mir durchgängig citirten vielen und auffallenden Parallestellen aus allen gleichzeitigen Schriften Schellings, namentlich die von S. 252 bis 256 angeführten. Der §. IV der ferneren Darstellungen, der von der philosophischen Construction handelt (im vorhergehenden Band S. 391 ff.), würde aber, besonders von S. 405 an (Neue Zeitschrift 1 Bb., Stück 2, S. 24 ff.) für sich allein vollkommen hinreichend seyn Schelling als Verfasser der Höyerschen Recension durch ihren Inhalt zu beglaubigen. Die Schrift Höyers zu recensiren, mußte Schelling um so angenehmer seyn, je mehr er in dem Entwicklungsgang dieses schwedischen Philosophen ein gut Theil seines eignen Wegs in einem lebenden Gegenbild reconstruirt sah. Man vergleiche in dieser

¹ a. a. O. S. 213. und S. 503, Anm. 1. Auch von dem Aufsatz über Mülkert und Weiß sagt Haym S. 502, Anm. 3, die Hegelsche Autorschaft desselben sey mindestens zweifelhaft, aber es ist ein Widerspruch, wenn er denselben dennoch zur Charakteristik Hegels anwendet, wie dieß z. B. S. 185 geschieht.

Hinsicht S. 140, 3. 6 ff. v. u., vgl. mit der vorhin citirten Stelle S. 148, 3. 8. ff. v. u.

An die letztgenannte Recension schließt sich nach Inhalt und Wichtigkeit die Willers'sche (S. 184 ff.) an, für deren Schellingschen Ursprung vorhandene Briefe noch besonders Zeugniß geben, worin sich Willers über die Recension beschwert und Schelling ihm antwortet.¹ (Auch von Höyer ist der Brief da, mit welchem er die Uebersendung seines Buchs an Schelling begleitet und diesen um sein Urtheil bittet, aber kein weiterer.)

Daß die Anzeige der andern französischen Schrift (S. 202) ebenfalls von Schelling ist, ist nicht zu bezweifeln.

Noch bemerke ich, daß die Methode des akademischen Studiums verschiedene Zusätze aus dem Handexemplar des Verfassers erhalten hat, 3. B. S. 226, 229, 230, 255, Anm. u. a. Dagegen wurden einige kleine Stücke zu ephemeren und unbedeutenden Inhalts im Kritischen Journal übergangen, nämlich aus dem Notizenblatt Bd. 1, Stück 3, S. 94—98, ferner was S. 163 dieses Bandes und S. 206 in den betreffenden Noten erwähnt ist.

Ich komme nun wieder auf die Philosophie der Kunst.

Es wurde schon nachgewiesen, daß die Philosophie der Kunst zur Abhandlung über das Verhältniß der Naturphilosophie zur Philosophie überhaupt vielfach einen Commentar bilde. Ebenso wurde bereits bemerkt, daß die religionsphilosophische Vorlesung in der Methode des akademischen Studiums als ein Auszug aus der Philosophie der Kunst gelten könne: diese enthält den gleichen Gedankengang mit jener, beide haben wörtliche Uebereinstimmungen, wie denn zwei in beiden fast ganz gleichlautende Stellen, um sie nicht zweimal zu drucken, in der Philosophie der Kunst weggelassen wurden, da es unbeschadet des Sinns und Zusammenhangs geschehen konnte; nämlich, was S. 288 steht, ist S. 430, 3. 3—4 v. u., und was S. 289, 3. 3 v. o. bis S. 290, 3. 4 v. o.

¹ Man vergleiche über Willers Steffens' Was ich erlebte, Band V, S. 374.

steht, ist S. 434, Z. 9—10 v. u. ausgefallen. Endlich harmoniren beide (die Methode und die Philosophie der Kunst) in den Formeln für den Gegensatz des Heidenthums und Christenthums. In beiden nämlich wird das Heidenthum als Darstellung oder Anschauung des Unendlichen im Endlichen, das Christenthum als Darstellung oder Anschauung des Endlichen im Unendlichen charakterisirt, während in der schon besprochenen Abhandlung über das Verhältniß der Naturphilosophie zur Philosophie überhaupt umgekehrt das Heidenthum als Aufnahme oder Einbildung des Endlichen ins Unendliche, das Christenthum als Einbildung des Unendlichen ins Endliche bestimmt wird. Und hierüber ist zunächst noch einiges zu sagen; denn der Wechsel jener Formeln in der Methode des akademischen Studiums und in der genannten Abhandlung war der einzige Einwurf gegen die Nichtidentität des Verfassers beider, der einigen Schein hatte, wiewohl man freilich gar nicht bedacht zu haben scheint, daß ja schon der Gebrauch der Formel „Einbildung des Endlichen ins Unendliche oder des Unendlichen ins Endliche“ an sich — ohne ihre Anwendung auf das Wesen des Heidenthums und des Christenthums — eine Schelling ganz eigenthümliche ist, und die sich bei ihm in verschiedenen gleichgeltenden Ausdrücken überall wiederholt, wie als Einbildung des Idealen ins Reale, des Allgemeinen ins Besondere, der Einheit in die Vielheit, und umgekehrt. Die Anwendung der Formel erscheint gegen sie selbst nur als etwas Accidentelles. Wollte man daher Hegel jene Abhandlung zuschreiben, so müßte man vor allem sich und andern begreiflich machen, wie Hegel auf einmal einer Formel sich bedienen konnte, die so ganz nur Schellingisch war. Zu behaupten, Hegel habe eben hier den Schellingschen Ton nachgeahmt, ist doch zu naiv, zumal das weitere Curiosum herauskäme, daß dann Schelling in der Methode (nur mit Umstellung der Formeln) seinen Nachahmer wieder nachgeahmt hätte. Es ist unendlich viel leichter zu denken, daß Schelling in der Anwendung jener Formel auf das Heidenthum und Christenthum variirte, als anzunehmen, daß Hegel

sich völlig und plötzlich nur für den Zweck jener Abhandlung in das Gewand einer ihm fremden Diktion gehüllt habe. In der That lassen sich auch jene Formeln in ihrer Anwendung aufs Heidenthum und Christenthum leicht verwechseln, ohne daß dadurch die anderweitige Hauptbestimmung des Charakters der beiden Religionen selbst verändert oder aufgehoben würde, die sich vielmehr auch bei veränderten Formeln gleich bleibt, wie ich mir zu zeigen erlaube. Für das Wesen des Heidenthums nämlich ist die sich gleichbleibende Hauptbestimmung, daß es sey Unterordnung des Unendlichen unter die Endlichkeit (Methode, S. 288) — Vergötterung des Endlichen (Abh., S. 120, Z. 6 v. o.) —, für das Christenthum Unterordnung des Endlichen unter das Unendliche. Setzen wir nun diese Bestimmung in jene Formeln um, so finden wir, daß die gleiche Formel nur von verschiedenen Standpunkten aus das einmal auf das Heidenthum, das anderemal auf das Christenthum paßt. Wir nehmen z. B. die Formel „Einbildung des Endlichen ins Unendliche“. Wird nun in dieser der Nachdruck auf den Ausgangspunkt gelegt, nämlich das Endliche, so paßt sie aufs Heidenthum, und so ist sie in der Abhandlung genommen, vergl. S. 119. Wird aber mit derselben Formel (Einbildung oder Aufnahme des Endlichen ins Unendliche) bezeichnet, was das herrschende Princip in einer Religion ist, so paßt sie aufs Christenthum, und so — nämlich als Anschauung des Endlichen im Unendlichen — ist die Formel in der Methode angewendet. Ebenso, nur umgekehrt, verhält es sich mit der andern Formel „Einbildung des Unendlichen ins Endliche“. Sieht man hier darauf, daß das Herrschende das Endliche ist, so ist sie die Formel fürs Heidenthum (nach der Methode S. 288, vgl. S. 292, Z. 16 v. o.); sieht man aber auf den Ausgangspunkt, welcher das Unendliche ist, so ist sie die Formel fürs Christenthum, wie in der Abhandlung S. 119. — Will man darüber streiten, welche von beiden die bessere Formulirung sey, so ist es ohne Zweifel besser, zu sagen, das Wesen des Christenthums sey Aufnahme des Endlichen ins Unendliche oder Anschauung

des Endlichen im Unendlichen, das des Heidenthums umgekehrt Einbildung des Unendlichen ins Endliche, wie es auch Schelling in der Methode vorzog, sofern das, was ein anderes aufnimmt, das Herrschende ist, das Aufgenommene dagegen das Beherrschte (nach Philosophie der Kunst S. 378, Z. 5 v. v.), im Heidenthum aber war das Herrschende das Endliche, im Christenthum ist es das Unendliche; der Weg aber oder das Mittel hierzu (zum Uebergewicht des Unendlichen über das Endliche, des Idealen über das Reale im Christenthum) ist „nicht eine Erhebung der Endlichkeit zur Unendlichkeit, sondern eine Endlichwerdung des Unendlichen“, wie die Abhandlung sagt (S. 117), oder, wie die Methode (S. 292) sich ausdrückt, vgl. mit Philosophie der Kunst S. 431 ff.: das wahre Unendliche mußte erst ins Endliche kommen, um dieses an sich selbst zu opfern, es dadurch zu versöhnen und — als Geist — zum Unendlichen zurückzuführen: — wir sehen, die Methode (und die Philosophie der Kunst) stimmt auch in dieser letzteren Bestimmung mit der Abhandlung völlig überein ungeachtet ihrer Abweichung von derselben bei der Anwendung jener Formel.

Wenn Schelling in der Abhandlung vielmehr das Christenthum als Einbildung des Unendlichen ins Endliche oder als Anschauung des Unendlichen im Endlichen bezeichnete, so ist meines Erachtens der Grund darin zu suchen, daß er es dort nicht nach seiner allgemeinen Richtung, sondern gleich nur nach dem Charakterisirt, was er als sein Besonderstes und Innerstes, als seine „Vollendung“ erklärt, zu welcher das Christenthum als Gegensatz nur der Weg sey (S. 120, Z. 1 v. v.). Das Streben nach dieser Vollendung nennt er Mysticismus. Nach dieser tief in ihm liegenden Tendenz betrachtet, ist das Christenthum Schauen des Unendlichen im Endlichen, während seine „allgemeine und unmittelbare Richtung“ auf das Unendliche geht. Sein herrschendes Princip ist das Unendliche, aber innerhalb dieser principiellen Richtung selbst bricht wieder „das symbolische Bestreben“ (= das Unendliche im Endlichen zu schauen) durch. Die Philosophie der Kunst

gibt auch hierüber Aufklärung; man vergleiche insbesondere S. 447. Ebendasselbst (S. 448) findet sich dann auch das Nähere über das Verhältniß der Speculation zu jenem Mysticismus.

Im Weiteren bemerke ich nun von der Philosophie der Kunst, daß deren Anfangssätze (§§. 1—15), so wie sie hier gedruckt sind, wohl erst den späteren, Würzburger Vorträgen angehören; bei dem ersten Vortrag in Jena scheint sie der Verfasser anders gegeben zu haben, wie ich auch aus der äußeren Beschaffenheit des Manuscripts abnehme, ohne Zweifel mehr conform der ursprünglichen Ausdrucksweise des Identitätssystems. — Es scheint, daß Schelling niemals im Sinn hatte, die Aesthetik als Ganzes zu ediren; er konnte es auch nach der Herausgabe der Methode des akademischen Studiums und dem in das Kritische Journal aufgenommenen ohne Wiederholung von schon Bekanntem nicht mehr thun. Ueberdies hatte er in derselben vielfach nur die von Schiller, Goethe, den Schlegels vertretene Literatur benutzt, und konnte gerade z. B. diesen Männern gegenüber auf das ihm Eigenthümliche keinen so großen Werth legen. Ihm konnte die Philosophie der Kunst nur als ein Versuch gelten, den er zunächst für sich selbst machte, die Ideen und die Methode seiner Philosophie auf die Wissenschaft der Kunst anzuwenden, und etwa durch diese Anwendung bei seinen Zuhörern ein lebendiges Verständnis und erhöhtes Interesse für ein System zu wecken, durch das allerdings zum erstenmal das vielgestaltige, für den Laien schwer zu begreifende Wesen der Kunst in bestimmte, einfache und unter sich harmonisirende Constructionen gefaßt war. Hätte nun auch dieser letztere Vorzug besonders bei noch weiterer Ausbildung sie ihm als druckwürdig erscheinen lassen können, so mochte er dagegen bald von dieser oder jener seiner eigensten, zur Zeit der ersten Abfassung der Aesthetik besonders gehegten und in dieser noch mehr als in den anderen gleichzeitigen Schriften prononcirten Ideen abgekommen seyn, so daß es ihm doch nicht möglich war die Philosophie der Kunst ohne eine theilweise gänzliche Umarbeitung zu

veröffentlichen. Und auch über einzelnes Historische, wie z. B. über den Ursprung der gothischen Baukunst, war er vielleicht nach wenigen Jahren anderer Ansicht geworden. Je weniger aber er selbst an die Publikation seiner Aesthetik dachte, desto mehr scheint sie sich durch nachgeschriebene Hefte überall hin verbreitet zu haben, worüber eine Anmerkung in den Jahrbüchern der Medicin als Wissenschaft Bd. 2, Heft 2, S. 303 sich ausspricht.

Ohne das Interesse, welches die Philosophie der Kunst auch in ihrem allgemeinen Theil als Commentar und Pendant zu anderen Schriften Schellings und als Mittel der Aufhellung einiger Ungewissheiten in der philosophischen Literatur darbot, würde wohl auch jetzt das Ganze nicht veröffentlicht worden seyn, und ich bin schuldig ausdrücklich zu sagen, daß der Verfasser selbst für wirklich druckwürdig nur die Abhandlung über die Tragödie erklärt hat, vom Uebrigen aber höchstens Einzelnes des Drucks werth erachtete. Allein, was nun z. B. die besonderen Kunstformen betrifft, aus deren Darstellung man etwa einzelnes auszuwählen gehabt hätte, so wollte sich hier kein Maßstab für die Ausscheidung finden, vielmehr schien die Harmonie des Ganzen, das Zueinandergreifende, durch Parallelen sich gegenseitig Erklärende der einzelnen Stücke durchaus nicht zu erlauben dieses oder jenes auszusondern. Auch war nicht etwa ein Theil vor dem andern durch reichere Ausführung bevorzugt. Doch selbst für die Mittheilung des Grundlegenden allgemeinen Theils sprach nicht bloß ein kritisches Interesse und nicht bloß der Vortheil des völligeren Verständnisses auch des besondern. Hatte doch Schelling selbst durch eine Aeußerung in seinen nachgelassenen Schriften (Einleitung in die Philosophie der Mythologie, S. 241) begierig gemacht das Kapitel über die Mythologie in der Philosophie der Kunst kennen zu lernen. Es interessiert uns nun zu sehen, wie er schon damals die Mythologie nicht vom bloßen Zufall subjektiver Erfindung herleitete, — die Phantasie zwar war die Erfinderin, aber sie folgte in ihren Dichtungen unwillkürlich dem Typus der Ideen, insofern einer Nothwendigkeit,

sie bildete in der Mythologie eine zweite Welt mit absoluter Objektivität, und nicht das Werk einzelner Individuen als Individuen war die Mythologie, sondern das eines ganzen Geschlechts, sofern es selbst Individuum (S. 414). Diese Nothwendigkeit muß freilich später in der Philosophie der Mythologie einer ganz andern Platz machen. Das Geschlecht, „das einem einzelnen Menschen gleich,“ wird zum menschlichen Bewußtseyn selbst — in welchem auch allein die Totalität dem Individuum gleich ist — und in diesem erzeugen sich die Göttervorstellungen ursprünglich ohne alles Zuthun der Phantasie mit einer Nothwendigkeit, die sich durchaus nicht von Ideen oder von einer idealen Regel her schreibt, sondern von einer Katastrophe des menschlichen Bewußtseyns und einem daraus folgenden unwillkürlichen Proceß, dem das Bewußtseyn hingegeben ist, unter dem es leidet.

Es dürfte somit die vollständige Veröffentlichung der Philosophie der Kunst aus verschiedenen Gründen gerechtfertigt und etliches aus diesem vor mehr als 50 Jahren gehaltenen Vortrag vielleicht selbst denen nicht unwillkommen seyn, welche heutzutage an dieser Wissenschaft arbeiten.

Zum Schlusse noch die Erinnerung, daß der Zeitfolge nach zum Inhalt dieses Bandes auch die im Jahr 1802 geschriebenen Zusätze zur zweiten Auflage der Ideen zu einer Philosophie der Natur (Band 2 dieser Ausgabe) gehören, von welchen überdies der erste, der die Ueberschrift hat „Darstellung der allgemeinen Idee der Philosophie überhaupt und der Naturphilosophie insbesondere als nothwendigen und integranten Theils der ersteren“ mit der viel besprochenen Abhandlung über das Verhältniß der Naturphilosophie zur Philosophie überhaupt in einiger Verwandtschaft steht.

Esslingen, im Oktober 1859.

K. F. A. Schelling.

Abhandlungen, Recensionen 2c.

aus dem

Kritischen Journal der Philosophie.

1802. 1803.

Ueber das absolute Identitäts-System und sein Verhältniß zu dem neuesten (Reinholdischen) Dualismus.

Ein Gespräch zwischen dem Verfasser und einem Freund.

Der Verfasser. Was haben Sie denn hier, und was macht Sie auf eine so ungewöhnliche Art zu lachen?

Der Freund. Was Sie hier sehen, sind Reinholds Beiträge zur leichteren Uebersicht der Philosophie; was mich aber zu lachen macht, ist eine Entdeckung über Sie, welche in dem dritten Stück vorkommt.

Der Verfasser. Nichts weiter? Doch lassen Sie hören. Macht Reinhold Entdeckungen?

Der Freund. Allerdings, und zwar keine geringeren, als daß Sie sich der Lehrsätze seines Lehrers als heuristischer Principien bedient, und, wiewohl allem Ansehen nach, ohne es selbst zu wissen und zu wollen, zugleich mit ihm (Reinhold nämlich) bei dem, was Sie die Absurdität selbst genannt haben, in die Schule gegangen seyen. Sehen Sie; hier S. 171 ist die Stelle.

Der Verfasser. Freilich hier steht es, und wüßte man nicht gleich, wo man es hinzuthun hat und worauf es die Antwort seyn soll, so könnte man es denn doch als eine ganz originelle Erfindung bewundern. So aber ist es, außerdem daß es an sich keinen Sinn hat, noch überdies eine ganz gemeine Rhetorik.

Der Freund. Es ist wahr; ich erinnere mich der Aeußerungen in der Vorrede zu der neuen Darstellung Ihres Systems —

Der Verfasser. Ganz richtig, ich sage daselbst: es solle Reinhold hiemit förmlich erlaubt seyn, mich in Recensionen, Journalen &c. behaupten zu lassen, was ihm gut dünke, übrigens aber sich meiner Ideen und Methode als heuristischen Princips zu bedienen, welches (so setzt' ich hinzu) von gutem Nutzen seyn soll, und sogar gegen den Idealismus mit aus ihm selbst genommenen, nur auf dem Uebergang in seinen Kopf gehörig absurd gewordenen Ideen zu kämpfen.

Der Freund. Sie sehen, er hat sich Ihre Erlaubniß schnell zu Nute gemacht, und gleich unmittelbar bei ihr selbst angefangen, sie als heuristisches Princip zu brauchen.

Der Verfasser. Uebersehen Sie nicht, daß er selber, schon früher nämlich, am Ende seiner Recension meines Idealismus, nöthig gefunden hat zu erklären, man werde sich meines Systems als heuristischen Princips vortheilhaft bedienen: was er damals sagte, und was er hier sagt, ist Ein Ding; nur der Ausdruck muß sich ihm umgekehrt haben. Damals beschied er sich noch, seitdem, sehe ich, hat er in seiner Schule auch gelernt unbescheiden zu seyn. Die Naivetät jener Aeußerung und das gute Zutrauen, daß ich mir es ganz ruhig würde gefallen lassen, glaubte ich nicht besser als durch die angeführte Erlaubniß erwiebern zu können.

Der Freund. Bemerken Sie aber wohl, daß er jener Aeußerungen von Ihnen mit keiner Sylbe Erwähnung thut.

Der Verfasser. Desto besser! Da muß ich ja fast, so zu sagen, eine Spur von Verstand erblicken.

Der Freund. Sie sehen aber wenigstens, mein Freund, daß Sie mit den kurzen und bloß beiläufigen Bemerkungen, wie die in jener Vorrede, nicht abkommen, sondern endlich sich doch werden entschließen müssen, den Zudringlichkeiten dieser Leute ein gründliches Ende zu machen und sie bei der Wurzel anzugreifen. Oder bekennen Sie wenigstens eine zu große Gleichgültigkeit gegen Ihre Gegner und für Ihre eigne Sache zu haben.

Der Verfasser. Lieber Freund, Feinde und Gegner zu haben,

ist in dieser Zeit für eine Sache zu halten, welche zur Ehre gereicht und zum Gutsehn mit gehört. Dieser Reinhold aber ist mir von jeher ein langweiliger Geselle gewesen, so daß, mit ihm mich einzulassen, oder ihn zu meinen Gegnern zu rechnen, mich immer viel Ueberwindung gekostet hat. Seit er nun zwar in die geistige Ehe getreten ist, worin er sich, wie er sagt, auf das reine Empfangen einschränkt, ist er, ich gestehe es, ein unterhaltenderer Gegenstand für die Darstellung geworden, so daß ich es nicht verschwören will, einmahl gute Laune und Muße an ihn zu wenden. Ihn zu widerlegen oder mich gegen ihn zu vertheidigen, habe ich noch nie nöthig gefunden.

Der Freund. Einer Kritik des Reinholdischen sogenannten Systems sollen Sie auch ferner überhoben seyn; es ist dazu genug, daß man Ihre Grundsätze kennen lerne, da es für jeden, der diese faßt und jenes kennt, das Zeichen des Thiers schon an der Stirne trägt, und als ein Dualismus von der rohesten Art eine weitere Beurtheilung seiner inneren Beschaffenheit und Wesen nach eben nicht erfordert. So arm ist auch die deutsche Welt noch nicht an Kritikern, daß ihm das nöthige Recht nicht widerfahren sollte. Dazu sind die Würzburger, ja sogar die Tübinger Gelehrten Anzeigen vollkommen hinreichend. Was Reinhold selbst betrifft, so befindet er sich zu tief unter der Idee, von welcher man nur anfangen könnte ihm mit einer Beurtheilung verständlich zu werden, und diese Geistesknechtschaft muß, wie jede andere, durch die er gegangen ist, ihre gesetzte Zeit dauern, ehe man hoffen kann ihm irgend etwas beizubringen. Er muß immer erst das Ende und den Gipfel des Unsinnus vor sich sehen, ehe er aufhört. Was sein Betragen betrifft, so hat er den Vortheil, sich ohne Scheu alles erlauben zu dürfen, weil er nichts mehr zu verlieren hat. Eine Sache aber, die nicht beurtheilt werden kann, ist doch wenigstens fähig charakterisirt zu werden.

Der Verfasser. Auch ist dieß meine Meinung, nur muß man ihr erst Zeit lassen sich selbst zu charakterisiren. Die geheime Furcht, das Gefühl der Nullität, das diese Art der Eingeschränktheit ängstigt, bringt sie endlich unfehlbar zur Verwirrung, und zwingt so die Trüb-

seligkeit selbst, durch ihre Krümmungen und Wendungen kurzweilig zu werden. Meine Maxime ist, daß man in jedem solchen Fall den Moment des höchsten Ausbruchs erwarten muß, um die Sache aufs kürzeste abthun zu können.

Der Freund. Diesen Moment haben Sie, was Reinhold betrifft, wirklich erwartet, und es scheint mir, daß Sie sich eben über diesen Punkt am ehesten auf mein Urtheil verlassen dürfen, da ich entfernt von allem eignen Antheil an diesem Schauspiel, und keine Stelle einnehmend, wo ich jemanden oder jemand mir zu nahe treten könnte, gleichwohl meinem Interesse für den Gegenstand so viel historische Kenntniß der Sache und der Personen verdanke, um zu bemerken, wie Ihr Schweigen und Ihre wohlbekannte Geringschätzung auch dieser Schwachherzigkeit Muth macht, die sich, wie Sie sehen, auf die bisher gebrauchten, eben auch nicht löblichen Mittel nicht mehr einschränkt, sondern in ein neues Fach übergeht. Diese letzte Erfindung, so schlecht sie ist ihrem Ursprung nach, so widersprechend nothwendig und ihm selbst verderblich im Fortgang, kann Ihnen denn doch zeigen, daß Sie dem Reinhold künftig genauer auf die Finger sehen müssen.

Der Verfasser. Ruhig, lieber Freund, was nöthig ist, wird geschehen. Ich verspreche mir von dieser neuen Wendung auch noch anderes. Er wird nicht umhin können uns selbst einige hervorragende Gipfel seines Systems in die Hand zu geben, die wir nur aufheben dürfen, um die saubern Dinge, die darunter verborgen sind, und die er, so oft sie hervorgezogen werden, immer wieder hübsch zuzudecken sucht, oder sich anstellt von ihnen nichts zu wissen, an den Tag zu fördern. Er wird uns die Mühe abnehmen; wir dürfen ihn nur machen lassen, sicher, daß er sich selbst um den Hals rede. Ich vermuthete auch in den Beweisen einen überschwänglichen Fond von Belustigung. Doch damit ich der Sache gewiß werde, so bitte ich Sie, ehe wir weiter gehen, mich genauer zu unterrichten, welche Bewandniß es mit seiner Entdeckung hat.

Der Freund. Den ersten Stoß also hat ihm die neue Darstellung des Systems der Philosophie beigebracht. Wenn Sie aber

glauben, daß diese allein hingereicht, so irren Sie sich, lieber Freund. Denn freilich, daß Ihr System überhaupt, und so, wie es in dem letzten Heft Ihrer Zeitschrift dargestellt ist, insbesondere, sich mit dem, was er jetzt Philosophie nennt, schlecht vertrage, und ihr in alle Wege entgegengesetzt seyn müsse, konnte er, wenn auch nur aus den kleinen unbeliebigen Aeußerungen über ihn in der Vorrede, noch wohl ohne fremde Hülfe begriffen und einigermaßen ermessen haben. Es hätte aber lange Zeit währen können, ehe er den eigentlichen Punkt der Entgegensetzung herausgefunden und es darüber zu etwas mehr als einem dunkeln Gefühl gebracht hätte, wäre nicht glücklicher oder vielmehr unglücklicher Weise ein Recensent in der Erlanger Lit. Zeitung erschienen, der ihm darüber die Augen öffnete, indem er den herausgehobenen Hauptpunkt jener Darstellung den unglaublichen Mißverständnissen, Verdrehungen und Entstellungen der neuen Philosophie, welche jener sich zu Schulden kommen läßt, nicht minder als seinen eignen Lehresätzen auf eine Weise entgegenstellte, bei der freilich der diametrale Gegensatz beider und die traurige Nackt- und Bloßheit der letztern in ein sehr helles Licht kam.

Der Verfasser. Kennen Sie den Recensenten? Seine Arbeit schien mir ein Verdienst um die Wissenschaft.

Der Freund. Ich kenne ihn nicht, aber Reinhold versichert, daß Sie ihn kennen, daß er zu Ihren Freunden, Ihren Schülern, zu Ihrer bis daher, wie er sich ausdrückt, esoterischen Schule gehöre.

Der Verfasser. Ich versichere, daß mir seine Person völlig unbekannt ist, und daß von alle dem, meines Wissens, kein Wort wahr ist. — Auch schien er mir eben nicht überall meinen Sinn getroffen zu haben.

Der Freund. Solche Insinuationen erlauben sich die, welche alle Mittel und Wege, wär' es auch nur das frische Herzeleid, das ihre Gegner den Redaktoren eines gelehrten Blattes angethan haben, benutzen, um lobpreisende Recensionen ihrer Sachen in gelehrte Zeitungen zu bringen.

Der Verfasser. Das lohnt sich der Mühe nicht. Lassen Sie weiter hören.

Der Freund. Nachdem nun der Riß, welchen zunächst die unerwartete Recension, entfernter Weise die unerwartete Darstellung Ihres Systems in das Lehrgebäude gemacht hatten, durch eine neue Darstellung, zu welcher man dorthier in aller Geschwindigkeit die Mittel borgte, neu übertüncht, und die schönen Lehrstücke, welche durch jene an den Tag gebracht worden, dem Licht entzogen und vorläufig wieder zugewühlt waren; nachdem man ferner bemerkt hatte, daß alle diese Verrenkungen und sämtliche Nachhülfsen (die Sie noch müssen kennen lernen) nicht gehörig versangen wollen und doch nur kurze Frist verleihen: so gab dann die Verwirrung, in die man dadurch gerathen war, und die Furcht, daß die kleinen Handgriffe nicht unbemerkt bleiben möchten, erst den Gedanken, lieber das Zuvorkommen zu spielen, und dann die weitem Maßregeln ein, von denen Sie jetzt mehr hören sollen. Sie hatten in der letzten Darstellung Ihr System, das Reinhold in dem letzterschienenen Heft seiner Beiträge auf alle Weise aus seiner Stelle zu rücken und zu verunstalten gesucht hatte, eigends wieder zurechte gerückt; da er sich nun dadurch rechts und links beengt fühlte, so mußte er es sich vorläufig wieder in die Lage bringen, worin er es zu sehen gewohnt war, um auf diese Weise seiner Meister zu werden.

Der Verfasser. Ich wette, daß ihm dieses um so leichter geworden ist, da er nur nöthig hatte, sich selbst zu übertreffen.

Der Freund. Sie können überzeugt seyn, er hat es in allen seinen Fugen, Theilen und Zügen so verdreht, entstellt und verzerrt, daß Sie es selbst nicht wieder kennen sollten. Doch hören Sie selbst (er liest von Seite 165 — 168 des angeführten Stücks der Beiträge¹). — Wie nennen Sie diese Manier?

Der Verfasser. Wir werden sie am kürzesten und billigsten von ihrem Urbild und höchsten Muster die Fr. Nicolaische Manier nennen. Denn es ist offenbar, daß Reinhold, nachdem er sich darauf zu legen angefangen, in dieser Kunst bereits keinen andern Meister mehr über sich erkennt als den unvergleichlichen und unübertrefflichen Fr. Nicolai.

¹ Wir wollten mit dem Abdruck dieser Stelle das Papier nicht verderben, und überlassen sie daher dem Leser selbst nachzusehen.

Der Freund. Vergessen Sie nicht den andern Theil dieser Manier, welcher darin besteht, den Gegner mit einem Schwall von Geschwätz zu übergießen, alle Schleusen des Unsinns aufzuziehen, und alles in eine solche Wasserfluth zu setzen, daß nichts mehr kenntlich oder von dem andern unterscheidbar ist. In dieser Kunst des grund-, boden- und endlosen Geschwäges hat er das Urbild bereits nicht nur erreicht, sondern sogar übertroffen.

Der Verfasser. Freilich von dem kräftigeren Geist, der sich nach Fichtes Antwortschreiben in seinem Buchstaben rühren sollte, habe ich eben auch noch nichts verspüren können.

Der Freund. Wenn die Kraft nicht etwa in dem tüchtigen Unterstreichen liegt.

Der Verfasser. Auch das hat er schon zu sehr abgenutzt. Ich wollte ihm schon lange den Rath geben, sich beim Druck mitunter statt der schwarzen der rothen Tinte zu bedienen, welche besonders bei den Als und Inwiefern und Insofern vortreffliche Dienste leisten müßte. Sehen Sie aber doch zu, ob wir aus dieser Ueberschwemmung einige Brocken herausfischen und zur Betrachtung bringen können!

Der Freund. Das Erste, was man sich ohngefähr daraus nehmen kann, ist, daß er Ihr System für ein Produkt aus Spinozismus und Idealismus hält. Daß dieß in seinem Kopf sich so gefunden, der sein ganzes Leben in nichts als Zusammenkneten und Zusammenleimen sich geübt hat, verwundert mich nicht; denn sonst wird diese Vorstellung nicht leicht bei einem vernünftigen Menschen angetroffen werden, da Sie sich, man sollte glauben, deutlich genug über diesen Punkt erklärt haben. Mir schien Ihre Meinung über Spinozismus und Idealismus immer diese zu seyn, daß nämlich jedes dieser Systeme für sich schon den Punkt enthalte, der aus der Einzelheit eines jeden herausgehoben zugleich als der absolute Indifferenzpunkt aller speculativen Wahrheit und beider Systeme erscheinen müßte, so daß nicht eines durch das andere ergänzt, sondern jedes für sich selbst das Ganze, beide also nicht relativ oder synthetisch, sondern absolut eines sehen, so wie es mir hinwiederum schien, daß, widersprächen sich beide wirklich, als-

dann nach Ihrer Meinung der Grund dieses Widerspruchs nicht zwischen beiden, sondern in jedem für sich betrachtet liegen müßte.

Der Verfasser. Im Allgemeinen ist dieß allerdings mit meiner Ansicht davon übereinstimmend. Das Besondere dieses Verhältnisses aber konnte nur in der Folge meiner Darstellung vorkommen, und ganz vorzüglich sollte Reinhold, der nachgerade wohl wissen könnte, wie kurzbeschnittene Flügel er hat, dem Buchstaben nach, geschweige vorzuliegen, sich beschreiben haben, darüber etwas zum voraus zu wissen. Das Wesentliche davon aber ist Folgendes.

Wie man auch die höchste Idee der Philosophie in Worte fasse, ob sie als absolute Identität des Denkens und der Ausdehnung, des Ideellen und Reellen, oder wie sonst ausgesprochen werde, denn alle diese verschieden scheinenden Ausdrücke sind ziemlich gleichbedeutend, so enthält sie doch von allen diesen Gegensätzen an sich betrachtet weder das eine noch das andere, sondern dasselbe dem Wesen nach, was ideal ist, ist zugleich auch real, dasselbe, was denkt, auch das, was ausgedehnt ist, so daß, wofern die Einheit nur wirklich als absolut gedacht wird, in der Natur desjenigen, was durch jene Idee bezeichnet wird, auch alle Dinge ohne einigen Unterschied des Seyns und Nichtseyns, der Möglichkeit und der Wirklichkeit, mit Einem Wort auf eine nichtzeitliche, ewige Weise enthalten und ausgedrückt seyn müssen, und also auch nur durch und gleichsam an jener Trennung des Denkens und Seyns, welche mit dem Bewußtseyn und für das Bewußtseyn gesetzt wird, heraustreten aus der Ewigkeit, sich absondern von dem All und in ein zeitliches Daseyn übergehen. Jene im Bewußtseyn und zum Behuf des Bewußtseyns nothwendige Trennung dessen, was wir in jener Idee als vereinigt gesetzt haben, geschieht aber, weil eins nur an dem andern, der Leib nur an der Seele, die Seele nur an dem Leib sich absondern kann von der Ewigkeit, nothwendig so, daß zugleich auf der einen Seite das Denken als gesetzt durch das Seyn, auf der andern das Seyn als gesetzt durch das Denken, und der eine absolute Indifferenzpunkt in zwei entgegengesetzte relative Brennpunkte getrennt erscheint. Denn wie von selbst erhellet, so ist auch die Trennung, die

im Bewußtseyn gesetzt ist, bloß relativ, indem Denken und Seyn doch nicht auseinanderkommen, sondern eins bleiben, nur daß wechselseitig, indem das eine durch das andere, auch hinwiederum dieses durch jenes bestimmt und gesetzt wird. Der wahre Idealismus beruht einzig auf dem Beweise, daß außerhalb des Bewußtseyns und abgesehen von ihm jene Trennung gar nicht existire; da nun eben durch dieselbe und allein durch sie das All sich öffnet, die gesammte Erscheinungswelt sich herauswirft aus dem, worin alles eins und nichts unterscheidbar ist, so ist der Idealismus in Ansehung der Erscheinungswelt oder gegenüber vom Endlichen positiv, negativ in Bezug auf jenes Außerhalb des Bewußtseyns, in Ansehung dessen der Realismus oder Spinozismus kategorisch und positiv ist. Diese Aussage des Idealismus: „das Seyn ist nicht an sich abgesondert vom Denken, ebensowenig das Denken von dem Seyn“ hat Fichte nicht nur überhaupt mit der höchsten Klarheit aufgestellt, sondern dasselbe auch aufs bestimmteste durch sein Princip und das, was er als Charakter desselben angibt, ausgesprochen. Das Ich, welches nichts anderes als der höchste Ausdruck jenes Absonderungsakts ist, ist nach ihm reiner Akt, nichts als sein eignes Thun, nichts unabhängig von seinem Handeln, überhaupt bloß durch und für sich selbst, nichts also an sich oder in Ansehung des Absoluten, ebenso auch alles, was mit dem Ich und eben deswegen auch nur für das Ich abgesondert ist von der Allheit. Mehr als diese negative Seite der Philosophie kann im Idealismus als Idealismus nicht dargestellt werden. Die erste Bemerkung dieser nothwendigen Schranken des Idealismus und Hinweisung auf das, was außer ihnen liegt, findet sich schon in den Briefen über Dogmatismus und Criticismus, deren Sinn manchem vielleicht jetzt eher aufgehen möchte, als es bei ihrer ersten Erscheinung der Fall seyn konnte. Was aber der Reinhold von dieser Sache vorbringt, beweiset nur, was wir längst gewußt, daß er noch immer nicht einmal die Anfangsgründe des Idealismus gefaßt hat.

Der Freund. Ich glaube nun deutlich zu sehen, daß der Gegensatz von Naturphilosophie und Transcendentalphilosophie bei Ihnen keinen andern Sinn haben kann, als es hat, wenn Spinoza das erste

Buch seiner Ethik de natura, von der Mätheit, und das zweite de mente, oder von dem Ich, überschrieben hat.

Der Verfasser. Keinen andern.

Der Freund. Haben Sie bemerkt, wie Reinhold den Ausdruck speculative Physik mißbraucht, den Sie der Naturphilosophie geben, sofern sie vom System der Philosophie abgesondert und als eine eigne Wissenschaft von den in jenem bestimmten Principien aus weiter fortgeführt werden kann? Er gebraucht diese Bezeichnung für sie, insofern sie integranter Theil des Systems selbst ist, und bringt auf diese Weise heraus: Ihre Philosophie sey transcendentalphilosophisch und speculativ-physisch zugleich.

Der Verfasser. Dieß verdiente in der N. Allg. deutschen Bibliothek gedruckt zu stehen. Doch lassen Sie uns weiter gehen. War da nicht von einer Stelle die Rede, worin ich sagte, daß Natur- und Transcendentalphilosophie die beiden ewig entgegengesetzten seyn müssen, und ließ er nicht so etwas verlauten, als hätte die eine und gleiche Wahrheit der beiden mir erst jetzt aufzugehen angefangen? Ueberzeugen Sie mich mit meinen Augen, daß Reinhold das Letzte wirklich gesagt hat, denn was das Erste betrifft, so ist es noch jetzt meine Meinung.

Der Freund. Ueberzeugen Sie sich; hier S. 167.

Der Verfasser. Lieber Freund, da wir doch Willens scheinen, den Spaß weiter fortzusetzen, und diesem würdigen Mann ganz den Proceß zu machen, haben Sie doch die Güte, die nöthigen Aktenstücke herbeizuschaffen.

Der Freund. Sie finden diese hier alle schon beisammen; auch die Blätter der N. Lit. Zeitung, worin die Recension des Idealismus abgedruckt ist.

Der Verfasser. Vortrefflich. Die erst angeführte Stelle steht hier S. IX der Vorrede zum System des Idealismus (Bd. III, S. 331). Was ich in jener Stelle leugne, ist eben das, was er jetzt einfältig genug mir zuschreibt, versucht zu haben, die Möglichkeit einer Vereinigung beider Wissenschaften durch Synthese. Es wäre ihm sehr gut gewesen, wenn er die Stelle richtig verstanden und gehörig benutzt hätte.

Der Freund. So viel ich durch Sie selbst von der Construction Ihres Systems erfahren habe, so sind jene beiden entgegengesetzten in demselben wirklich getrennt, ja es ist als System ohne jene Trennung nicht einmal zu denken. Sprechen Sie nicht schon in dem Anfang Ihrer Darstellung von einer reellen und ideellen Reihe, und welchen Sinn hätte ohne jene Trennung der Indifferenzpunkt? — Besonders klar schien mir, was Sie mit Anwendung des Satzes, den Sie an einem Orte über das Wesen des Organischen aufgestellt haben, von der Gestalt des Universum und der ihr ähnlichen der Philosophie geäußert haben, nämlich daß sie nach außen indifferent sey, nach innen aber nothwendig aus zwei entgegengesetzten Quellpunkten das allgemeine Leben und die Bewegung verbreite.

Der Verfasser. Ganz richtig, und dasselbe läßt sich auch schon aus dem eben von uns Verhandelten einsehen, daß, wenn das Seyn nur an dem Denken, das Denken an dem Seyn sich absondert vom Ewigen, alsdann auch jene absolute Identität beider, worin alles begriffen ist, sich im Bewußtseyn und für das Bewußtseyn nur durch zwei entgegengesetzte Identitätspunkte darstellen und ausdrücken kann. Jeder dieser Punkte ist nur durch den andern, aber eben deswegen keiner an sich; an sich ist nur das, worin sie absolut eins sind, und der nur mit den Augen der Vernunft zu erblickende Centralpunkt beider. So wie jene bloß relativen Indifferenzpunkte getrennt sind, sind es auch Naturphilosophie und Transscendentalphilosophie, die eben durch ihre Trennung gesetzt sind.

Der Freund. Das Merkwürdigste ist, daß Reinhold in der angeführten Recension Ihres Idealismus davon selbst etwas eingesehen zu haben schien, denn er sagt ausdrücklich (S. 365): Jedes von beiden (Natur und Ich in Ihrem Sinne) schließt nur durch seine Relativität das andere aus, begreift aber durch seine Absolutheit das andere in sich.

Der Verfasser. Wir werden, wenn ich nicht irre, in dieser Recension noch andere Merkwürdigkeiten der Art finden.

Der Freund. Der Mißgriff eines Idealismus, der einen Realismus mit sich im Gegensatze hätte, müßte nach dieser Vorstellung

darin bestehen, daß, da er eine absolute Identität des Denkens und des Sehns als Princip setzen muß, er doch das Sehn nur durch das Denken bestimmt sehn läßt, also von jenen beiden relativen Indifferenzpunkten nur den einen auffaßt, den absoluten aber im Fortgang des Systems ganz verliert; denn von diesem angesehen, kann das Sehn an sich ebensowenig durch das Denken als das Denken durch das Sehn bestimmt sehn, da beide vielmehr absolut eins sind vermöge der höchsten Idee.

Der Verfasser. Hierüber wäre noch vieles zu reden, mein Freund, wozu wir jetzt die Muße nicht finden möchten. Nothwendig aber zum Setzen des Absoluten ist, daß es nicht zugleich, sondern vielmehr auf völlig gleiche Weise als unendliche Realität und unendliche Idealität gesetzt werde. Denn es kann als Absolutes nur unter der Form der Antinomie gesetzt werden, und, indem die Forderung an die Vernunft geschieht, es als beides auf völlig gleiche Weise zu denken, so wird es, weil eins das andere ausschließt, nothwendig als dasjenige gedacht, was an sich weder das eine noch das andere, aber eben deswegen absolut ist. So bald es fixirt wird unter dem einen dieser beiden Reflexionsgegensätze, so daß es entweder bloß als unendliches Sehn oder als unendliches Denken ohne alle Antinomie gedacht wird, sind wir auch aus der Sphäre der wahren Absolutheit heraus in der einer bloß relativen; so wie wir dagegen, wenn es als beides zugleich gedacht werden soll, in der Sphäre der Endlichkeit, der Limitation und der Theilbarkeit uns befinden. Alle diese Bestimmungen und die Unterschiede dieser Bestimmungen sind wesentlich, um den Eingang in jedes speculative System, besonders den Spinozismus und dasjenige, welches meinen Darstellungen zum Grunde liegt, zu finden. Gleichwie nun die höchste Existenz, die des Absoluten, auf jener völligen Untrennbarkeit und der totalen Gleichgültigkeit beruhet, jetzt als Erkennen und dann nicht als Sehn, jetzt als Sehn und dann nicht als Erkennen gedacht zu werden, so muß auch alles wahrhaft Existirende, insofern es als solches gesetzt wird, nicht zugleich, sondern vielmehr auf völlig gleiche Weise als modus der Idealität und der Realität, als Seele und als

Leib gedacht werden, so daß wahrhaft und an sich betrachtet eigentlich weder das eine noch das andere existirt, sondern das Untheilbare und absolut Identische beider, das wir weiter nicht bestimmen können, ohne es unter dem einen dieser Attribute zu setzen. Bei dieser Beschaffenheit der Sache muß, wie auf der einen Seite durch die Endlichkeit des Seyns das unendliche Denken der allgemeinen Identität entrisen und als Denken gesetzt wird, hinwiederum auf der entgegenstehenden durch die Endlichkeit des Denkens das unendliche Seyn der Allheit entzogen und als Seyn gesetzt werden, so daß nach zwei entgegengesetzten Richtungen gleichwohl nie bloß das eine oder das andere, sondern das unveränderlich Identische beider gesetzt werde, und alle Bestimmung durch Idealität und Realität eine bloß relative sey. Denn was Sie im Gegensatz gegen ein anderes als ein Seyn setzen, z. B. den Leib im Gegensatz gegen die Seele, ist, an sich selbst betrachtet, nicht minder ein modus des Erkennens als jenes, so wie in der Leibnizischen Lehre der Leib ebenso wie die Seele, an sich betrachtet, selbst wieder ein Monas ist.

Der Freund. Wenn also auch Idealismus und Realismus als völlig entgegengesetzte Systeme angesehen werden könnten, so daß es möglich wäre zu sagen, jener betrachte die Dinge bloß unter dem Attribut des unendlichen Erkennens, dieser unter dem des unendlichen Seyns, obgleich dieß freilich in Ansehung des wahren Idealismus so wenig der Fall ist als in Ansehung des wahren Realismus, so wären doch beide, vorausgesetzt, daß nur jedes in seiner Art vollkommen sey, ebenso nothwendig eine und dieselbe Wissenschaft von ganz gleichem Inhalt, als es nothwendig ist, daß jedes Ding, obwohl auf völlig gleiche Weise, modus des Erkennens und des Seyns, dennoch nur ein und dasselbe sich selbst absolut gleiche Ding von Einem Gehalt und Wesen ist.

Der Verfasser. So ist es, und es dürfte auch bloß in derselben Vorrede weiter gelesen werden, was gleich nachher von der ganz gleichen Realität, d. h. doch wohl der Indifferenz beider Wissenschaften in theoretischer, rein speculativer Rücksicht gesagt ist, um zu

begreifen, was es mit der Entgegensetzung beider für eine Verwandtschaft habe.

Der Freund. Auch hat Reinhold nicht unterlassen, das völlig zu verdrehen, was Sie dort von der rein theoretischen Betrachtung sagen.

Der Verfasser. Ich verstehe darunter nichts anderes, als was ich an einer andern Stelle rein objektives Philosophiren, Philosophiren ohne alle Einmischung von praktischem Interesse genannt habe, kurz das entgegengesetzte des Reinholdischen, das die schalen Subjektivitäten seines dürftigen Geistes unter dem Namen der Liebe und des Glaubens an Wahrheit verbirgt. Daß dort nicht von praktischer Philosophie in dem Sinn die Rede sey, in welchem sie selbst ein nothwendiger Theil der rein-theoretischen oder eigentlichen speculativen Philosophie ist, hätte er eben daraus sehen können, daß ihr in demselben Zusammenhange aller Einfluß auf das reine Theoretisiren abgesprochen wird.

Der Freund. Lieber Freund, dann hätte er Ihnen auch nicht beweisen können, daß Sie die eine und selbe Wahrheit unter den beiden verschiedenen Formen erst jetzt zu sehen angefangen, und daß Sie die Augengläser dazu sich von dem Lehrer haben machen lassen.

Der Verfasser. Die optische Täuschung über den letzten Punkt ist leicht zu erklären. Denn daß freilich er und der Lehrer uns andere mit Augengläsern versehen wollten, ist uns zur Genüge bekannt, nur behauptete ich, daß sie dabei nach Art des heiligen Crispinus verfahren, unsere eignen entwendet, und statt dieser, welche scharf waren, dieselben mattgeschliffen zurückgeben wollten.

Der Freund. Sonst sagt man: der Lügner muß ein gutes Gedächtniß haben. Hier trifft es auch den Verdreher und Verfälscher. Wenn er auch albern genug ist sich einzubilden, Ihre Philosophie vor dem Publikum entstellen zu können, so sollte er doch so viel Verstand behalten, es nicht auf solche Weise zu machen, daß man ihn selbst gegen ihn selbst als Zeugen stellen kann. Hier, in dem dritten Hest berichtet er: sich von dem Ich und der Natur zu der absoluten Identität beider zu erheben, sey ein Gedanke, der Ihnen erst gekommen,

Ihre Philosophie, die sich darauf gründet, eine ganz neue Wissenschaft. Nun lesen Sie folgende Stelle aus seiner Recension Ihres Idealismus.

Der Verfasser. „Unbedingte Identität des Objektiven und Subjektiven ist das Thema und Princip dieser Philosophie; und es läßt sich schon vor aller weitem Untersuchung mit völliger Gewißheit wissen, daß sie kein anderes Resultat herausbringen könne, als was sie schon in ihre Aufgabe hineingelegt hat: „daß sich nämlich über die Natur und das Ich hinaus nichts weiter denken lasse als die absolute Identität von beiden, daß beide nur insofern reelle Wahrheit und Gewißheit haben, als sie schlechthin eines und dasselbe sind, daß die Natur in ihrem Unterschiede vom Ich bloße Erscheinung des Ichs, das Ich in seinem Unterschiede von der Natur bloße Erscheinung der Natur, beides aber an sich und für sich selbst betrachtet und der reellen Wahrheit nach das All-Eins sey.“ (Zen. Allg. Lit. Zeit. August 1800. S. 363).

Der Freund. Seite 365 finden Sie folgende Aeußerung: „durch die Wiederherstellung der nur zum Behuf der Erklärung aufgehobenen Identität werde diese als unbedingtes im Objektiven und Subjektiven nichts als sich selbst bedingendes All-Eins auch im Wissen des Philosophen bewährt, und so die reine Wahrheit gefunden.“ Ferner, denn er hat es auch hierin wie in nichts an reichlichem Auseinandersetzen ermangeln lassen, S. 369: „Um das einzige schlechthin ursprüngliche Wahre und Gewisse als solches kennen zu lernen, muß sich der Transcendentalphilosoph über jede bloße Erscheinung desselben emporschwingen, folglich sowohl von seinem empirischen Ich als den sich demselben ankündigenden (empirischen) Objecten schlechthin abstrahiren, die unbedingte Dieselbigkeit in ihrer ursprünglichen Entzweiung denken und beschauen.“

Der Verfasser. Eine Stelle, die gar keinen Zweifel läßt, steht S. 371, wo gesagt wird: „Realismus und Idealismus, wovon jener der Naturphilosophie, dieser der Transcendentalphilosophie gleich gesetzt wird, sehen nur verschiedene, jedoch nothwendig aufeinander

zurückweisende Ansichten von einem und demselben sich selbst bedingenden Unbedingten.“

Der Freund. Nun sollen Sie die eine und gleiche Wahrheit in beiden zuvor nicht gesehen haben.

Der Verfasser. Sie brauchten nicht einmal so weit zurückzugehen, denn noch bestimmter wo möglich steht dasselbe noch in dem ersten Heft der Beiträge S. 86, wo es heißt: „das Urwahre oder reelle Absolute in die Alleinigkeit oder Dieselbigkeit des Ichs und der Natur, in die absolute Identität von beiden zu setzen, war Schellingens aufbehalten. Die Transcendentalphilosophie oder die reine Wissenslehre und die Naturphilosophie oder die reine Naturlehre sind nur zwei verschiedene Ansichten von einer und derselben Sache, von der absoluten Dieselbigkeit, dem Alleins.“

Der Freund. Wie hat sich denn nun zwischen dem ersten und dritten Heft das Blatt so gewendet, daß er in jenem Ihnen zum Vorwurf macht, über dem Ich, und der Natur die absolute Dieselbigkeit beider als das Urwahre zu setzen, und jetzt, da er sieht, daß dieß allerdings der Fall ist, sich gar nicht mehr erinnern kann, daß er dieß selbst für Ihr Princip ausgegeben?

Der Verfasser. Wenn dieß Dummheit ist (wie ich denn nicht zweifle), so ist sie von der exemplarischen Art; denn es will mir nicht gefallen, daß Sie ihn einen Verfälscher nennen, da Sie sehen, daß es ihm hierzu am gemeinsten Theil gebricht.

Der Freund. Wie wollen Sie aber eine solche exorbitante Erscheinung selbst begreiflich machen?

Der Verfasser. Nichts scheint mir einfacher zu seyn. Es braucht dazu nichts weiter angenommen zu werden, als daß er niemals eigentlich gewußt habe, was er dort niedergeschrieben, und daß er gleich anfänglich nicht verstanden, was er jetzt nicht versteht, so, daß er eigentlich es zu verstehen niemals aufgehört, weil er nie angefangen hat, und jetzt nur sich auflehnt, weil er gezwungen wird, etwas bei dem zu denken, was er bisher ganz gedankenlos gelesen und ebenso gedankenlos wieder niedergeschrieben hatte, wofür überdieß noch viele

andere Spuren als Beweise angeführt werden könnten. Denn in derselben Recension finden Sie ja Mißverständnisse und Einwürfe genug, welche deutlich zeigen, daß er alle jene Aeußerungen zu Papier gebracht, ohne das Geringste dabei zu denken. Genügt aber Ihnen dieses nicht, so überlegen Sie, da dieß allerdings an die Verrücktheit zu grenzen scheint, wie ansteckend diese ist, und wie receptibel in dieser Rücksicht sich Reinhold auch sonst gezeigt hat. So führt er in der eben vorgelesenen Stelle an: der Transcendentalphilosoph erhebe sich über jede bloße Erscheinung und abstrahire demnach vor allem andern ganz von dem empirischen Ich; dessen unerachtet läßt er sich jetzt durch den Lehrer beschwären, und sich aufbinden: die Ichheit in unserm System sey die palpabelste Individualität (Beitr. I, S. 159), was sich dieser wohl nach seiner Verstocktheit in den Kopf gesetzt haben mag und sich gewiß auch in seinem Leben nicht daraus vertreiben läßt. Und aus diesem Begriff führt Reinhold jetzt seine siegreichen Beweise gegen Fichte und mich.

Der Freund. Das Letztere erklärt nicht ganz, denn wie aus seinem gedruckten Bericht erhellet, so hat er den eignen Verstand schon seit dem Februar 1800 gänzlich untergekriegt (Beitr. I, S. 163). Es hätten sich also schon in jener Recension, die vom August, und der angeführten Abhandlung, die von einem noch spätern Datum ist, die Spuren der Verstandesverwirrung zeigen müssen.

Der Verfasser. Auch zeigen sie sich, nur ist der höchste Grad noch nicht erreicht; in dem letzten Heft der Beiträge gesellen sich zu den ersten Gemüthsbewegungen noch mehrere andere, die der gekränkten Eitelkeit, welche nicht nur den Verstand verwirrt, sondern selbst die Sinne benebelt, so daß, hätte man ihm auch jene Stellen vorgelegt, er doch mit sehenden Augen nicht gesehen hätte; hierauf die Angst, da es nun nicht mehr zu verbergen ist, daß, was er und der Lehrer gegen uns vorbringen — wollten, von uns selbst aufgehörte Ideen sind, die sie nur nicht zu brauchen mußten, und über die Ihnen das rechte Verständniß erst geöffnet werden mußte; dann die Verzweiflung, da er weiß, daß er für seine Sache keine andern Waffen hat als sein

Geschwätz, das ihm jetzt auf einmal gelegt schien. Er erfährt aus meiner Darstellung, daß der Idealismus keinesweges von der palpabelsten Individualität ausgehe; das ist ein zu starker Schlag vor den Kopf, denn dieß wenigstens glaubte er unumstößlich gewiß. Nun paßt das alte auswendig gelernte Pensum über den Idealismus nicht mehr. Es hat also vorläufig mit dem Geschwätz ein Ende.

Der Freund. Auch hört man dieses Angstgeschrei der Unsicherheit, die nur Zeit will, um es mit Suchen und Tappen endlich noch zu etwas zu bringen, besonders stark in den Blättern gegen Fichte. Er läßt mich, ruft er zu wiederholten Malen aus, gar nicht ausreden, ja er will mich nicht einmal zum Sprechen kommen lassen, und ich habe doch noch so viel zu schwätzen, so viel zu erläutern, so viel Modificationen beizubringen.

Der Verfasser. Muß er nun nicht aus allen Leibeskräften sich bestreben, mein System seinem eignen Zeugniß widersprechend mit aller Gewalt zu einem neuen zu machen, nicht aus bösem Willen, sondern aus Noth; denn da er an das widersinnige System, welches er für das unsere hielt, sein gesamntes Geistesvermögen — doch nicht einmal mit sonderlichem Erfolg — gesetzt hat, wo sollen zur Widerlegung dieses — ihm neuen die Kräfte herkommen?

Der Freund. Für ihn ist es allerdings ganz neu, und wird es wohl immer bleiben. Denn übrigens haben Sie auch das, was in Bezug auf die getrennten Darstellungen des Idealismus und der Naturphilosophie in der jezigen wirklich neu ist, schon längst als Ihre Ansicht angekündigt. In dem schon im Mai 1800, also unmittelbar nach Erscheinung Ihres transcendentalen Idealismus, geschriebenen Aufsatz: Deduktion der Kategorien der Physik, findet sich gegen das Ende, nachdem Sie sich über das Verhältniß der Naturphilosophie und des Idealismus erklärt haben (eine Erklärung, aus der man die ganze Idee Ihres Systems nehmen konnte), die bestimmteste Aeußerung: was Sie hier zuerst ganz ausgesprochen, zu begründen, sehen die Vorbereitungen lange gemacht worden; aber ohne eine vollständige Geschichte des Selbstbewußtseyns vom idealistischen Gesichtspunkte aus vorauszusetzen, sey

die Ausführung nicht möglich gewesen. Dazu Ihr System des Idealismus. Ferner: sobald Sie hoffen können, daß der Inhalt jenes Werkes in die allgemeine Gedankenmasse gedrungen und aufgenommen sey, werden Sie mit dem, was Sie darauf zu gründen denken, den Anfang machen. (Zeitschr. für spec. Ph. I. Band, 2. Heft, S. 87. [dieser Ausgabe 1 Abth. Bd. IV, S. 78]).

Der Verfasser. Auf jene Aeußerung bezieht sich, was ich in der Vorrede zu der neuen Darstellung sage, ich mache diese früher bekannt, als ich selbst beabsichtigt habe; denn freilich konnte ich mich, von Reinhold und Consorten jetzt nichts zu sagen, nicht rühmen, daß die wahre, nicht an der Oberfläche liegende, Tendenz jenes Werks allgemein verstanden worden sey. Uebrigens bedurfte es bei Lesern, die sich nur nicht auf das bloße Empfangen einschränken, sondern selbstthätig etwas in ihrem Kopf zusammenbringen können, gar nicht einmal der förmlichen Aufstellung des Systems, um meine eigentliche Meinung über die Natur der wahren Philosophie im Allgemeinen zu fassen. Denn sogar Reinhold in den angeführten Stellen kann sich ja nicht entbrechen (obwohl, wie man sieht, ohne alles Bewußtseyn) zu sagen: das, worin die Natur und das Ich absolut eines seyen, sey Princip meiner ganzen Philosophie, so daß man nun fast schließen müßte, er wäre selbst ein Mitglied meiner bis daher, wie er sich ausdrückt, esoterischen Schule gewesen.

Die bestimmteste Ankündigung und sogar den allgemeinen Plan dieser Wissenschaft enthält die Abhandlung, worin Eschenmayers, aus der ihm eignen Ansicht des Idealismus hergenommene, Einwürfe widerlegt werden sollten¹.

Der Freund. Reinhold mußte diese Stellen gelesen haben, als er sich im zweiten Stück an die Darstellung Ihrer Philosophie machte. Denn jenes Heft Ihrer Zeitschrift ist noch früher als das erste Stück seiner Beiträge erschienen.

Der Verfasser. Ob er sie gelesen oder nicht, ist völlig gleich-

¹ Vorzüglich gehören hieher die Stellen S. 124 und 125. S. 143 und 144 der angeführten Abhandlung (im vorhergehenden Bande S. 89. 90. 102).

gütig. Auch wenn er sie gelesen, würde er doch nicht anders gewußt haben, als daß es nun einmal so sey, wie er sich eingebildet, und daß, wie er auch in der Vorrede zum ersten Stück (S. VIII) selbst versichert, das Zeitalter in der Philosophie einen sehr wesentlichen Schritt rückwärts zu thun habe.

Der Freund. Ja wohl einen sehr wesentlichen. Die Zeit kann nun einmal die Siebenmeilenstiefel auch rückwärts anlegen.

Der Verfasser. Ich leugne nicht, daß, wenn ich auf eine totale Verwirrung in meinem Kopf durch meine neue Darstellung nicht gerechnet habe, sie mir doch eben auch nicht unerwartet kommt, da es ihm freilich nahe genug gelegt war, einzusehen oder wenigstens eine Ahnung davon zu bekommen, wie absurd er und der Lehrer uns verstanden, erstens in dem, was sie als unsere Meinung ausgaben und, wie gesagt, mit großer Anstrengung — doch nicht einmal widerlegt hatten, so wenig auch dazu gehörte, zweitens in dem, was sie von dem Unrigen entwendet und, wieder ganz schief verstanden, gegen uns brauchen wollten. Aus dieser nicht einfachen, sondern doppelten und dreifachen Verwirrung sich herauszufinden, ging über seine Kräfte. Gegen den Punkt anzurennen, den er mit allen seinen groben und stumpfen Waffen bisher noch nie erreicht hatte, und der hier eben an die Spitze gestellt war, so, daß er seiner Wirkung nicht entgehen konnte, war ihm unmöglich. Denn wir bemerken auch sonst und in andern Wirkungen, wie selbst mit der tiefsten Eingeschränktheit sich wenigstens ein instinkartiges Vorgefühl der Vernichtung verträgt, das bei dem Anblick dessen, worin die Vernichtungskraft liegt, in Angst und kraftlose Zuckungen ausbricht. Die nächste Zuflucht der Schwachheit in einem solchen Zustande ist: den Widerstreit gar nicht als Widerstreit und die tödtliche Entgegensetzung vielmehr als höchste Einigkeit zu erblicken.

Der Freund. Offenbar war die erste Regung Reinholds, wie immer so auch bei dieser Gelegenheit, ein Wunsch, die Amalgamation bewerkstelligen zu können, und seine ganze Abhandlung ist nichts anderes als das Resultat eines solchen mißlungenen Experiments. Sie brauchen in Ihrer Darstellung Ihr Eigenthum, Worte, welche der Lehrer aus

Fichtes und Ihren Schriften diebischer Weise entwendet und zu einem ganz verkehrten Gebrauch umgemünzt hat, die Methode, welche dieser der Naturphilosophie nachhaffen — wollte, die Stufenfolge der Dinge durch Potenzen auszudrücken u. s. w. Wie soll die unendliche Schülerhaftigkeit, die sich auf das reine Lernen, lautere Empfangen und Nachdenken im eigentlichsten Verstande gelegt hat, sich hier zurecht finden? Auch sieht man, daß die ganze Abhandlung eigentlich von der fröhlichen Voraussetzung einer völligen Einheit zwischen Ihnen und dem Lehrer ausgegangen ist; in der Folge aber, wie er die Beweise führen soll, geht ihm einer nach dem andern zu Schanden, und er muß die grenzenlose Ungereimtheit begehen, immer zwei Dinge zu beweisen: 1) daß hier offenbare Uebereinstimmung, 2) daß eine totale Entgegensetzung sey. Zuletzt spricht er nur noch von Analogien beider Systeme, deren eigentliche Ursache, wie er sagt, ihm hier ganz gleichgültig seyn könnte.

Der Verfasser. Ich will gerne glauben, daß er hiervon eben nicht viel wissen will. Desto mehr aber wollen wir uns angelegen seyn lassen der Sache auf den Grund zu kommen. Lassen Sie doch von jenen Ähnlichkeiten hören.

Der Freund. Die erste ist: Beide Systeme (wie er es nennt) gehen von der absoluten Identität aus.

Der Verfasser. Wenn das nicht die größste Unwissenheit wäre, so wäre es die höchste Unverschämtheit. So aber ist es das Erste. Sagen Sie an, was nennt dieses Volk absolute Identität, und wie kann es sich rühmen auch nur davon auszugehen?

Der Freund. Was es etwa künftig so nennen werde, nämlich wenn es so mit der Zeit allerhand in Erfahrung gebracht hat, ist nicht deutlich zu sehen. Vorläufig aber setzt es nichts weiter voraus, als daß das Denken als Denken unstreitiger Charakter der Vernunft, und der unstreitige Charakter des Denkens absolute Identität sey.

Der Verfasser. Solche Trivialitäten also, daß der Charakter der Vernunft im Denken, der Charakter des Denkens aber in absoluter Identität bestehe, sind die Entdeckungen, mit denen es groß thut,

und die irgend ein Mensch von ihnen zu entlehnen versucht werden könnte? Und diese abgedroschene Identität, die des Denkens, ist ihr Princip?

Der Freund. Freilich. Auch setzt Reinhold gleich dazu: jedes der beiden Systeme versteht dabei etwas ganz anderes.

Der Verfasser. Das mag er sich gut seyn lassen. Nun sagen Sie aber, was soll denn das Ganze, und was heißt es?

Der Freund. Was weiß ich? — Nichts.

Der Verfasser. Ich bitte Sie, lassen Sie uns alle Möglichkeiten auffuchen damit einen menschlichen Sinn zu verbinden. Mir selbst steht der Verstand stille vor solcher völligen Sinnlosigkeit.

Der Freund. Daß Sie das Wort von ihnen gelernt haben, werden jene gewiß nicht sagen, da sie wohl wissen werden, es von uns gestohlen und auf ihr communes Zeug angewandt zu haben. Reinhold selbst führt es in allen seinen Darstellungen als die Hauptidee Ihrer Philosophie an.

In demselben Sinne, in welchem Sie es brauchen, braucht es Fichte mehrmals, und namentlich in einer sehr merkwürdigen und für die Bestimmung des speculativen Charakters seines Idealismus sehr wichtigen Stelle, deren ich mich in der Einleitung zu seiner Moral erinnere (S. II. VII). Es kann also auch nicht so gemeint seyn: dieser Begriff sey von Ihnen erst jetzt in dieser Bedeutung gebraucht worden.

Der Verfasser. Auch würde ich dieß nicht verstehen. Kann etwa der Begriff zweideutig seyn, oder anders als bei solchen, die ihn überhaupt nicht verstehen, zweideutig werden?

Der Freund. Z. B. Sie haben das Absolute der Form nach bestimmt als Subjekt und Object, dem Wesen nach aber bestimmen Sie es als das, was weder Subjekt noch Object ist.

Der Verfasser. Daß es dem An-sich oder Wesen nach weder das eine noch das andere und nur darum absolute Identität beider sey, ist ein allgemein bekannter Satz des Idealismus. Z. B. lesen Sie folgende Stelle meines Systems des Idealismus, S. 433 [I. Abth., Bd. 3, S. 600].

Der Freund. „Wenn jenes Höhere (was über dem Freien und dem Nothwendigen ist) nichts anderes ist als der (allgemeine) Grund der Identität zwischen dem absolut Subjektiven und absolut Objektiven, dem Bewußtseyn und Bewußtlosen, welche eben zum Behuf der Erscheinung im freien Handeln sich trennen, so kann jenes Höhere selbst weder Subjekt noch Objekt, auch nicht beides zugleich, sondern nur die absolute Identität seyn, in welcher gar keine Duplicität ist, und welche eben deswegen, weil die Bedingung alles Bewußtseyns Duplicität ist, nie zum Bewußtseyn gelangen kann. Dieses ewig Unbewußte, was, gleichsam die ewige Sonne im Reich der Geister, durch sein eignes ungetrübtes Licht sich verbirgt, und obgleich es nie Objekt wird, doch allen freien Handlungen seine Identität aufdrückt, ist zugleich dasselbe für alle Intelligenzen, die unsichtbare Wurzel, wovon alle Intelligenzen nur die Potenzen sind, und das ewig Vermittelnde des sich selbst bestimmenden Subjektiven in uns und des Objektiven oder Anschauenden, zugleich der Grund der Gesetzmäßigkeit in der Freiheit und der Freiheit in der Gesetzmäßigkeit des Objektiven.“

Der Verfasser. Seite 471 [624] desselben Werks finden Sie bestimmt folgende Aeußerung: „Die ganze Philosophie geht aus und muß ausgehen von einem Princip, das als das absolut Identische schlechthin nichtobjektiv ist.“ — Dieses absolut Identische wird unmittelbar darauf bestimmt als das an sich weder Sub- noch Objektive, das nur für die intellektuelle Anschauung zugänglich ist. Von dieser wird behauptet, sie erlange nur durch die Kunst eine allgemeingültige Objektivität. Das Kunstwerk allein reflektire, was sonst durch nichts reflektirt wird, „jenes absolut Identische, was schon im Ich sich getrennt hat (hier wird es also ausdrücklich dem Ich entgegengesetzt), und was demnach der Philosoph schon im ersten Akt des Bewußtseyns getrennt setzen müsse.“

Der Freund. Warum hat man an diesen Stellen nicht schon längst den wahren Geist Ihrer Philosophie erkannt?

Der Verfasser. Mir ist dieß sehr begreiflich. Die wenigsten haben eine Idee davon, daß man sich zum Behuf einer Darstellung

oder bei Hervorbringung eines Werks willkürlich begrenzen könne. Sie treiben die Philosophie als ein Handwerk, und wollen sie auch von andern so getrieben wissen. Da es zu jeder Zeit wenig ist, was sie wissen, so schütten sie auch jedesmal alles aus, was sie im Vorrath haben, es mag nun passen oder nicht. So konnten sie sich nicht denken, daß, indem ich eine Darstellung des transcendentalen Idealismus gab, ich auch wirklich nichts weiter als eben den Idealismus darstellen wollte, so wie ich ja auch eine Darstellung der Monadologie oder des Materialismus geben könnte.

Die Grenze, in welche sich der Idealismus einschließt, und die in meiner Darstellung gleich anfangs bestimmt angegeben wird, ist: daß er nicht über das Selbstbewußtseyn hinausgeht. „Durch die Beschränktheit meiner Aufgabe, heißt es S. 31 [357], die mich ins Unendliche zurück in den Umkreis des Wissens einschließt, wird mir das Selbstbewußtseyn (als das erste Wissen) ein Selbständiges, und zum absoluten Princip nicht alles Seyns, sondern alles Wissens. — — Gegen die Aufgabe selbst, oder vielmehr gegen die Bestimmung der Aufgabe kann der Dogmatiker schon deswegen nichts einwenden, weil ich meine Aufgabe ganz willkürlich einschränken, nur nicht willkürlich erweitern darf.“ Bei dieser Bewandniß der Sache kann jene absolute Einheit alles dessen, was im Bewußtseyn und zugleich mit dem Bewußtseyn sich trennt, diese — eben deswegen außerhalb des Bewußtseyns liegende Identität nicht Princip des Idealismus als Idealismus seyn, sie ist aber das Höchste, worauf er geht, und worin er sich selbst endet. — Daß aber die ganze Philosophie, d. h. diejenige, welche nicht Idealismus im Gegensatz des Realismus, noch Realismus im Gegensatz des Idealismus ist, von ihr ausgehe, ist in der oben angeführten Stelle behauptet.

Der Freund. So kann es also auch nicht einmal so gemeint seyn, daß Sie doch dieses letzte Wort über die ganze Philosophie bisher noch gesprochen haben.

Der Verfasser. Ich muß es wohl ausgesprochen haben, da ja Reinhold sogar, der eben sonst nicht leicht zu verständigen ist, es mir nachgesprochen hat.

Der Freund. Ich weiß, daß er in der Recension, nach seiner Weise, nicht aufhören kann, und es zehnmal wiederholt: die absolute Identität des Subjektiven und Objektiven sey für Ihre Philosophie die Eine Grundwahrheit, auf die sich alles reducirt (A. P. Z. a. a. D. S. 371). Das, was er in der vorhin schon (oben S. 32) angeführten Stelle die unbedingte Identität des Subjektiven und Objektiven genannt hat, und was nach ihm Thema und Princip dieser Philosophie ist, nennt er S. 364 eine schlecht hin ursprüngliche Identität alles Objektiven und Subjektiven. In demselben Zusammenhange scheint er sogar so viel von der Sache zu begreifen, daß er sagt: diese Identität müsse eben darum absolut, und als absolut keiner Erklärung bedürftig seyn, weil man sie schon aufgehoben haben müsse, um sie zu erklären. Daß er mit dieser unbedingten Identität dasselbe bezeichnen wollte, was Sie in den angeführten Stellen dasjenige nennen, was an sich weder sub- noch objektiv, ebensovienig beides zugleich ist, erhellet daraus, daß er S. 369 erzählt, sie offenbare sich, als solche, ursprünglich nur der Kunstanschauung.

Der Verfasser. Genug und übergenug, es ist derselbe Wahnsinn, den wir schon früher kennen lernten. Bemerken Sie noch, um das Maß voll zu machen, daß ihm die Rückkehr zu dem, was an sich weder subjektiv noch objektiv ist, unter der Hand zu einer Rückkehr in die absolute Subjektivität wird (S. 372).

Der Freund. Diese Gedankenlosigkeit ist nicht größer, als daß er im ersten Heft S. 23 von Spinoza sagt: „er habe das Absolute als absolute Objektivität, und eben darum als ein Unendliches der Ausdehnung — u. s. w. bestimmt.“ Es ist wie mit dem Idealismus, der, obwohl er von der absoluten Subjekt-Objektivität ausgeht, dennoch von der absoluten Subjektivität auch u. s. w. ausgehen sollte.

Der Verfasser. Doch will ich mit ihm sehr zufrieden seyn, wenn er mir den Unterschied zwischen der wahren absoluten Identität und dem, was er so nennt, recht ins Licht gestellt hat.

Der Freund. Sorgen Sie nicht, so gut er es vermochte, hat er es freilich thun müssen.

Der Verfasser. Seine sogenannte Identität ist, soviel ich aus seinen wortreichen Erklärungen in dem ersten Heft habe nehmen können, nichts weiter als die ganz gemeine bloß logische des Gattungsbegriffes, eine abstrakte Verstandes-Identität, wie sich Hegel sehr gut ausgedrückt hat. Dieß erhellet am besten aus der anfänglichen Beschreibung; und lassen Sie uns besonders zusehen, daß uns die unendliche Wiederholbarkeit nicht abhanden kommt. Sie ist eine gute Beschreibung des Verstandesbegriffs. Von der Idee ist keine Spur darin, denn die Idee ist das, worin das Allgemeine und Besondere schlechthin eins ist, und was eben deswegen nicht wiederholbar seyn kann, denn die Wiederholbarkeit setzt den Gegensatz des Allgemeinen und des Besonderen voraus. Auch haben wir bei Reinhold auf der einen Seite die abstrakte Einheit des Begriffs, das unendlich Wiederholbare, auf der andern als schlechthin entgegenstehend die Nichtidentität, die bloße Mannichfaltigkeit als Charakter des zur Anwendung des Denkens nöthigen Stoffs, also eine ebenso absolute Besonderheit als dort absolute Einheit, welche beide erst in der Anwendung des Denkens als Denkens synthetisirt, also durchaus auf keine absolute Weise vereinigt werden. So subaltern als jene Identität selbst ist (sie ist nämlich Identität nur, weil sie bloß der eine Faktor eines absoluten Dualismus ist), ist es nothwendig auch die Unendlichkeit, die ihr beigelegt wird. Denn freilich ist der Begriff als Begriff und an sich unendlich. Er bedarf der Quantität und der unendlichen Wiederholung nicht, um es zu seyn. Aber eben deswegen ist diese Unendlichkeit, wie jene Einheit, eine bloß abstrakte, und die falsche Abstraktion rächt sich auch hier, indem nachher eine Unendlichkeit fertiger und fixirter Endlichkeiten in der Mannichfaltigkeit des Stoffs nachgeschneit kommt. Höher als zu diesem Gegensatz geht es nicht. Was die wahre Speculation oben zusammenknüpft, bringen sie unten zusammen, und sind der einfältigen Meinung, daß außer ihnen irgend jemand mit den schülermäßigen Ausdrücken: Anwendung des Denkens u. s. w. sich werde abfinden lassen. Sie haben in alten und neuen Büchern einige andere, gute Worte gefunden, mit denen sie aber nichts anzufangen wissen. Man muß nicht fragen, was

ihre Meinung sey, denn ein vollkommener Galimathias bleibt gleich unverständlich für Kluge wie für Thoren. Besonders scheinen dem Lehrer einige Ausdrücke, die man bei Plato auf allen Seiten auflesen kann, von der stehenden Einheit in der Vielheit, von dem, was sich selbst gleich, und dem, was sich ungleich ist, mit Reinholdischen und Fichteschen Begriffen und Ausdrücken zusammengefloßen zu seyn. Eine ähnliche Art der Unphilosophie muß übrigens schon zu Platos Zeiten nicht ganz unbekannt gewesen seyn; denn in derselben Stelle, wo er sagt: „Die Alten, besser und näher den Göttern als wir, haben uns die Sage hinterlassen, daß, da aus Einem und Vielem die Natur alles desjenigen sey, von dem man sagt, daß es ewig sey, und dieses die Unendlichkeit und die Grenze in sich zusammengewachsen enthalte, wir bei dieser Beschaffenheit der Sache jederzeit von allem Eine Idee voraussetzen und suchen müssen“ — in demselben Zusammenhange fährt er fort: „Die sich aber jetzt Philosophen nennen, setzen das Eine und das Viele, wie es kommt, früher oder später, als es recht ist, nach der Einheit aber unmittelbar unendlich vieles (unendliche Mannichfaltigkeit), das Mittlere aber entflieht ihnen.“ (Phileb. pag. 219. 220, ed. Bip.) Von demjenigen also, was für die Speculation das einzig Höchste ist, dem, wo mit dem Unendlichen auch das Endliche, mit der Einheit auch die Entgegensetzung wieder eins ist, mit Einem Wort, von der wahren absoluten Identität und der wahren Unendlichkeit derjenigen, welche Ewigkeit ist, ist in dieser vermeinten Philosophie nichts anzutreffen.

Der Freund. Das nennt Reinhold eine Amalgamation des Endlichen mit dem Unendlichen.

Der Verfasser. Diese Schmähung der höchsten Idee muß seiner Unwissenheit zu gute gehalten werden.

Der Freund. Das Höchste, wozu man etwa zugeben könnte daß jene angebliche Philosophie sich erhebe, wäre das, was in Ihrem System die quantitative Indifferenz (A^2) genannt wird, stünde dieser nicht bei jenen die Differenz (oder das $A = B$) schlechthin entgegen. Da auf der Synthesis der Differenz oder des Besonderen und

der Indifferenz, des Allgemeinen, sogar das Bewußtseyn beruht, so kann es dieses zweispaltige Denken nicht einmal bis zum Bewußtseyn bringen, geschweige bis zu dem, worin die Differenz und die Indifferenz, das Besondere und das Allgemeine absolut eins sind (A⁹).

Der Verfasser. Wie es nun komme und möglich sey, daß diese unwissende Arroganz, die so tief unter ihrer Zeit steht, und die Philosophie freilich nicht nur um Einen Schritt, sondern um alle Schritte, die sie vorwärts gethan hat, bis in den äußersten Zustand der Unmündigkeit zurück versetzen würde, der auch die ersten Begriffe aller Speculation fremd sind, sich als Philosophie brüsten könne, will ich nicht beantworten. Ist aber die Frage davon, wie sich diese Ausgeburt zu meinem Systeme verhalte, so will ich nur so viel sagen: wie sich der gröbste Dualismus zu einem wahren absoluten Identitätssystem, oder wie sich zwei völlig incommensurable Dinge, z. B. die von einem trivialen und in seiner Trivialität wieder verbrannten Gehirn zusammengesetzte, von einem Subler aber ausgeführte Frage, zu einem mit Kunstbestreben entworfenen und gemäß seinem Begriff ausgeführten Werk verhält.

Da ferner nicht einzusehen ist, wie eine Identität, welche einen Stoff mit unendlicher Mannichfaltigkeit und Nichtidentität außer und neben sich — voraussetzt, und in der Anwendung sich mit ihm zu fügen hat, eine absolute Identität heißen könne, so bleibt nichts übrig, als Reinholden und seinem Spießgesellen von Rechtswegen anzudeuten, daß sie sich dieses angemachten und ihnen gar nicht zuständigen Worts künftig enthalten sollen.

Der Freund. Wenn ich noch recht Bescheid weiß, so hat es der Spießgeselle nicht einmal gebraucht, sondern Reinhold hat es sich zugeeignet.

Der Verfasser. Ganz passend hierher heißt es bei Shakspeare: Er hat das Wort von irgend einem geschiedten Manne gehört und auf einen Narren angewendet. — Denn ich erinnere mich ebensowenig, bei dem Lehrer etwas davon bemerkt zu haben.

Der Freund. Sie haben also doch endlich den Grundriß der Logik gelesen?

Der Verfasser. Weniger als gelesen und etwas mehr als bloß durchblättert; gerade so viel, als nöthig ist zu sagen, weß Geistes Kind er sey; seit dem verflossenen Sommer 1801.

Der Freund. Gestehe Sie wenigstens, daß Sie hierin eine größere Nachlässigkeit haben, als man dafür hält, daß einem Gelehrten gezieme! Denn wie das Buch auch sonst beschaffen seyn mag, so mußten Sie es doch wenigstens darum lesen, weil das Aufheben davon gemacht wurde.

Der Verfasser. Bester Freund, was den einzigen, der es machte, betrifft, so hatte ich über diesen meine Idee fixirt, und wußte, was ich von ihm zu halten hätte. Doch wäre dieß allerdings kein zureichender Grund gewesen; Sie müssen also wissen, daß, was den Verfasser betrifft, ich dieses Menschen schon länger kenne; wußte, daß er schon früher in der Philosophie gestümpert, und erst, nachdem mit den vorhergegangenen kleinen schriftstellerischen Versuchen schlechterdings keine Aufmerksamkeit zu erregen war, sich durch den Grundriß der Logik aus der Obscurität empor zu arbeiten getrachtet hatte. — Vielleicht sind Ihnen selbst einige Blätter unter dem Titel: Ursprung des Begriffs der Willensfreiheit und gewisse Briefe über den Ursprung einer Metaphysik überhaupt vorgekommen.

Der Freund. Ich habe nie davon gehört.

Der Verfasser. Wahrscheinlich wären sie mir ebenso unbekannt geblieben, hätte sie mir der Verfasser nicht selbst zugesandt. Diese beiden Schriften allein sind schon hinreichend, sich einen ziemlich bestimmten Begriff von dem Geistesvermögen ihres Autors zu machen. Er war nämlich dergestalt über und über mit der empirischen Psychologie behaftet, daß ich nie einen Menschen gesehen zu haben mich erinnere, der so völlig blind und ohne alle Ahndung, daß es etwas Speculatives gebe, wo ihm eine Idee vorkam, sie frischweg aus der empirischen Psychologie zu erklären anfang, gleich als ob es nie jemand eingefallen wäre an der Realität dieses Empirischen zu zweifeln. So z. B. wird ihm in der angeführten Schrift die Idee der Willensfreiheit ganz vollkommen durch eine psychologische Täuschung erklärt.

Der Freund. Kein Wunder, daß er auch den Idealismus sich empirisch psychologisch zurecht machte.

Der Verfasser. Ganz richtig. Auch widerlegte er ihn aus seinen empirisch psychologischen Kapiteln heraus. Mit Einem Wort, ich habe ihn nie anders gekannt als in der dicksten und tiefsten Empirie so versunken und ertrunken, und über alles Speculative mit solcher Finsterniß geschlagen, daß er über seine empirische Psychologie auch auf keine Weise zu bedeuten war. Zu diesem Uebel gesellten sich zwei andere, die oberflächliche Schönschreiberei, worin er sich besonders einige Helden zum Muster gesetzt hatte, und die Sucht, die Philosophie durch ihre Geschichte zu studiren, dieser aber mit empirischer Psychologie aufzuhelfen, so daß der Kreis, der mit der Empirie angefangen hatte, auch in Empirie sich wieder schloß, und also gar kein Ausweg übrig blieb.

Das Höchste, wozu sich eine so leichte Natur noch etwa erheben konnte, war allerdings die Reinholdische Theorie vom Stoff und der Form, weßwegen ich es ganz begreiflich fand, als ich von dem Grundriß der Logik als einem Spätling der Reinholdischen Elementarphilosophie hörte, um so mehr, da ich den Verfasser auch sonst als einen Menschen kannte

— — von dürft'gem Geiste, der sich nährt
Von Gegenständen, Künsten, Nachahmungen,
Die alt schon und von andern abgenutzt
Erst seine Mode werden. — — —

Dieß alles konnte mich nicht abhalten, den Grundriß wenigstens so bald zu lesen, als ich von dessen Existenz hörte und seiner habhaft werden konnte (welches beides geraume Zeit nach seiner Erscheinung geschah); auch nicht, daß ich vernahm, was sich mir nachher bestätigte, und was ich mir zum voraus vorstellen konnte, er habe bei seinem Werk mehr die Befriedigung gewisser schlechter Regungen als das Interesse der Wissenschaft vor Augen gehabt; habe sich in seiner Schrift der kleinlichsten Art des Hasses, insbesondere gegen mich, entledigt; habe, zum Dank für eine ganz bestimmt von mir entlehnte Idee über Mechanismus und Organismus, in demselben Zusammenhange,

in welchem er sich ihrer bedient und der Schrift, aus der er sie genommen, erwähnt, sich Ausbrüche der gemeinsten Persönlichkeit erlaubt, und von seiner Trapulosität weit genug sich hinreißen lassen, um an einer Stelle seine Empfindlichkeit sogar darüber zu äußern, daß irgend ein alberner Mensch im Intelligenzblatt der Erl. Lit. Zeitung, so lange sie noch unter der Leitung des ersten Redakteurs eine gute Anlage zur Klatschbude zeigte, mich ein Universalgenie oder etwas der Art genannt hatte. Dieß alles mußte, weit entfernt mich von der Lektüre zurückzuhalten, sie mir vielmehr interessant machen.

Denn erstens ist bekannt, daß sehr oft der Haß den Mangel des Genies ersetzt, zweitens, daß Gott nicht selten auch ein unehrbares Gefäß sich ausersieht, um etwas Gutes für die Welt darein zu legen. Auch in dem Fluß, der sonst nichts als Schlamme und Unrath führt, kann man zerstreute Goldkörner vermuthen, besonders wenn man weiß, daß er edle Berge auch nur im Vorbeigehen bespült hat. Was mich aber von aller Lektüre des Werks freizusprechen schien (denn ich will in meiner Erzählung fortfahren), ist Folgendes.

Im Sommer 1800 hatte ich mit dem Verfasser selbst eine persönliche Unterredung, welche mich, obgleich es zu meiner Ueberzeugung eben nicht nöthig war, doch vollends ganz in den Abgrund von Absurdität hinabsehen ließ, der in diesem Individuum sich aufgethan hatte. Ich verbürge, daß ich keinen Zug davon angebe, der nicht genau richtig ist, und daß, obgleich viele unbedeutende Zwischenreden wegfallen mögen, doch, die ich erwähne, die Hauptsache und dem Inhalt nach ganz so beschaffen waren, wie ich sie angebe. Urtheilen Sie selbst, und erlauben Sie, daß ich diese kleine Scene in unser Gespräch einschalte.

Ich (nachdem er mich versichert hatte, daß die Subjekt-Objektivität der Idealisten die palpabelste Individualität sey, daß er von einer reinen Identität (sollte heißen: einer solchen, die nicht Identität des Subjekts und Objekts sey) ausgehe, und diese als das schlechthin Determinirende und Ursache aller Determination auf den Stoff einwirken lasse, machte ihm die Frage): Wie denken Sie diesen Stoff; ohne Zweifel doch wohl im Raum?

Er. Freilich; denn ich kann mir keinen Stoff unabhängig vom Raum denken.

Ich. Nehmen Sie auch an, daß er den Raum erfülle?

Er. (zäuernd).

Ich. Wofern Sie dieß nicht annehmen, so werden Sie ihn von dem Raum selbst nicht unterscheiden können.

Er. Auch muß er den Raum erfüllen.

Ich. Ohne Zweifel nach allen drei Dimensionen?

Er. Wie anders? (Ich mußte noch nicht, was er in dem Grundriß der Logik S. 116 sagt: „daß diese Ausdehnung ihr Wesen nun eben in drei Raumbimensionen an den Körpern ausstelle, erfahren wir freilich — erst durch den Anblick dieser Körper selbst“.)

Ich. Wie glücklich sind Sie, daß Sie dieß alles umsonst haben und voraussetzen können, da wir andern uns die Mühe nicht dauern lassen, die Materie mit ihren drei Dimensionen zu deduciren. — Sie können sich aber keine Raumerfüllung überhaupt, sondern müssen jede nothwendig als eine bestimmte denken. So können Sie auch nicht denken, daß Ihr Stoff den Raum nur überhaupt erfülle, sondern nothwendig, daß er ihn in einem bestimmten Grade erfülle.

Er. (abermals bedenklich, und wirklich nicht wissend, oder nicht zu wissen sich anstellend, was Raumerfüllung in bestimmtem Grade bedeute, womit er die extensive Größe der Raumanfüllung verwechselte. Es mußte diesem großen Philosophen der Unterschied durch das Beispiel auseinandergesetzt werden, daß eine extensiv gleich große Portion Luft und Blei den Raum doch intensiv verschieden erfüllen). Es läßt sich hierüber nichts sagen, als daß der Stoff den Raum mit unendlicher Mannichfaltigkeit erfülle.

Ich. Wo Sie unendliche Mannichfaltigkeit setzen, setzen Sie unendliche Unterscheidbarkeit, und diese wiederum setzt unendliche Bestimmtheit voraus. Sie haben also nicht nur die allgemeine Bestimmtheit des Grads der Raumerfüllung, sondern auch eine Unendlichkeit von Bestimmtheiten. Wie kommen nun alle diese Bestimmtheiten schon in den Stoff als Stoff, da doch nach Ihnen alle Determination in dem Stoff erst durch die Einwirkung der Identität auf ihn gesetzt wird?

Er. (nachdem er durch verschiedene Wendungen von diesem Punkt hinweg zu kommen gesucht, aber immer wieder darauf zurückgeführt, und nachdem zu wiederholtenmalen handgreiflich gemacht worden war, daß er eine Menge von Bestimmtheiten in dem Stoff als Stoff unabhängig von dem Bestimmenden, also ein Denken außer dem Denken und vor dem Denken, mithin eine baare Absurdität annehme, endet von seiner Seite das ganze Gespräch, nachdem er weiter nichts vorzubringen weiß, — mit einem Lachen).

Ich. Gestehen Sie, daß, wenn man es in der Philosophie recht bequem haben will, man sich zu Ihnen halten muß. Denn ich sehe nun deutlich, daß Sie unabhängig von und vor allem Denken nicht nur einen Stoff, sondern auch den Raum, die drei Dimensionen der Raumerfüllung, ja sogar eine unendliche Menge verschiedener Grade der Raumerfüllung haben. Mit Einem Wort, Sie fangen mit dem an, womit wir andern aufhören, und können es auf diese Weise ganz natürlich weit bringen u. s. w. u. s. w.

Er (fährt wie oben fort zu lachen und beschließt damit die Unterhaltung).

Der Freund. Unmöglich ist es, nicht in diese Regung mit einzustimmen.

Der Verfasser. Sollte ich nun nicht diesen betrogenen Menschen bemitleiden, der seine Narrheit für Weisheit, seine Schülerbegriffe für Ideen, sein zusammengestohlenes Exercitium für eine ganz neue Philosophie, sein Flichtwerk für Meisterwerk nicht sowohl selbst hielt, als vielmehr durch einen andern Schwachkopf sich verführen ließ zu halten. Es gehörte auch nicht weniger dazu als die Erfahrung, daß Reinhold wirklich die Sache im Ernst fortzutreiben gesonnen sey, und die Bemerkung mehrerer Freunde, daß die Waffen, deren er anfang sich zu bedienen, und welche jenen mehr giftiger als triftiger Art schienen, äußerer Rücksichten wegen eine Vertheidigung von unserer Seite und eine Darstellung seiner Sache nothwendig machen könnten, um mich endlich zur Hervorsuchung und einer etwas mehr als bloß oberflächlichen Durchblätterung des Buchs zu bringen.

Der Freund. Sehr sollte es mich ergözen, bei dieser Gelegenheit einige Ihrer Bemerkungen darüber zu hören.

Der Verfasser. So viel mir jetzt eben davon beiegt, steht Ihnen gerne zu Diensten. Das ganze Buch habe ich mir construiert als eine Hülfe der Natur, nöthig gemacht dadurch, daß unglücklicher (und zu einer solchen Zeit fast unvermeidlicher) Weise in einen zur tiefsten Empirie bestimmten Kopf einige speculative Ideen von außen gerathen waren, die, als ein fremdartiger Stoff, nicht eher vertragen werden konnten, bis sie empirisch psychologisch assimilirt und auf diese

Weise der eigenthümlichen Organisation des Kopfs wieder unterworfen waren; als einen unförmlichen Absceß des Gehirns also, gebildet durch die Einwirkung des Idealismus auf ein mit empirischer Psychologie getränktes, durch einige confuse Ideen aus der Reinholdischen Elementar-, der Kantischkritischen Philosophie und einigen noch vom Schulunterricht her bekannten Systemen verrücktes und in seiner Ordnung gestörtes Seelenorgan, das sich durch diesen Auswuchs zur Gesundheit zu reconstruiren suchte, so wie wir oft sehen, daß die hülfreiche Natur ein inneres Uebel in äußern Monstrositäten ausstößt.

Der chemische Proceß, der die Masse, worin so heterogene Bestandtheile zusammentrafen, ergriff, ging, wie man deutlich sieht, in allen seinen Zersetzungen, Niederschlägen und Anschießungen ganz ohne alles Zuthun oder einigen Antheil des Subjekts von statten, und ist insofern in der That ein reinobjektives Naturphänomen.

Der Freund. Merkwürdig scheint mir in dieser Rücksicht, daß, nach dem jetzigen schalen und nüchternen Sprechen des Subjekts zu urtheilen, der Proceß wirklich die gehoffte Wirkung gehabt hat, und daß die nüchterne und asthenische Seele Reinholds jetzt eben anfängt von dem hitzigen Fieber ergriffen zu werden, während es bei jenem in ein kaltes übergeht, so daß, indem jener zur Besinnung kommt, dieser betrunken zurückbleibt, nicht unähnlich in diesem Schicksal dem einfältigen, jedoch klügeren und berühmteren Sancho Pansa, der, in dem Augenblick, wo sein Herr aufhört zu rasen, eben recht anfängt an alle seine Narrenheiten zu glauben.

Der Verfasser. Gleichwie nun das Auge sich an wunderbaren Versteinerungen, die eine seltsame Zusammenkunft chemischer Agentien und Reagentien hervorbringt, oder an bizarren Seegeschöpfen ergötzt, in welchen die äußere Feuchtigheit des Elements den innern Bildungstrieb in widersinnische Formen zwingt, so kann es sich hier und in diesem Individuum nicht bloß Einer solchen Seltsamkeit, sondern einer vollständigen Collekction und gleichsam eines Naturaliencabinets aller möglichen absurden Formen und Concreescenzen von der Zirbeldrüse des Cartesius an bis herunter zu dem eignen Pferde-Sch des Verfassers erfreuen.

Obgleich es schwer ist in einer so trüben Masse irgend ein reines Element zu erkennen, so sieht man doch, daß das Hauptferment, wodurch sie in Bewegung gesetzt ist, aus dem Idealismus angeflogen, und was noch von Philosophie, in kaum sichtbaren Athern, durch das Ganze sich hinzieht (denn ich habe, wenn ich nicht irre, bereits bemerkt, daß der Verfasser ein Narr von der gemischten Art sey), von den Idealisten aufgehörte und angeeignete Ideen sind. So z. B. hat er von diesen vernommen, daß das Philosophiren unmittelbar mit dem Unbedingten und senach dem, was bloß unter dem Gesetz der Identität steht, anfangt, und daß von diesem Unbedingten alles negirt werden müsse, was bloß synthetischer Natur ist, daß das Princip der Identität nicht bloß negatives Kriterium der Wahrheit, wie bei Kant, sondern positives Princip sey — ein Satz, mit dem Fichte, zuerst in der Recension des Menesidemus, und nachher in den ersten Blättern der Wissenschaftslehre, die Philosophie über die Kantische Beschränktheit hinaus aufs Absolute führte. So hat er auch ferner aus §. 1. der Wissenschaftslehre erfahren, daß das eigentlich Gedachte in dem $A = A$ nicht A selbst, oder A als Subjekt und Prädicat, sondern der nothwendige Zusammenhang (die Copula), mit Einem Wort die Identität selbst sey.

So wie man nun oft die Erfahrung machen kann, daß Menschen, die bis daher in einer rohen Unwissenheit gelebt haben, wenn ihnen etwa zufälliger Weise einmal ein kleines Licht aufgeht, sich über sich selbst nicht genug verwundern und die seltenen Naturgaben in sich preisen können, so konnte auch unser Verfasser, dem in dieser Region alles fremd und völlig neu war, da er das erstemal von etwas über dem Empirismus vernahm, sich vor sich selbst nicht tief genug in den Staub beugen (S. 296), und da die Bewegungen dieses Erstaunens Reinholden ganz in demselben Zustand des dicksten Empirismus antrafen, den er bis daher noch nie hatte überwinden können, so war es eine Art von Nothwendigkeit, daß er mechanisch dieselben Bewegungen nachmachte, und sie nun noch immer nachzumachen fortfährt.

Allein bieweil in allen Künsten und Wissenschaften, besonders aber

in der Philosophie, die Flügel, die man von andern entlehnt, nicht weit tragen, so sank jener auch, nachdem er vergeblich zu dem wahren Unbedingten und dem Aether der höchsten Identität sich zu erheben gesucht hatte, alsbald in den Reinholdischen Stoff, den stehenden Sumpf der faulen Philosophie, zurück. Die von Seiten Reinholds ergangene Versicherung, über alle Objektivität und Subjektivität (nur nicht zur absoluten Identität beider) hinaus dringen zu wollen, hat sich darein aufgelöst, daß sie in die tiefste Subjektivität, welche als solche freilich eine reine Identität ist, in das Denken als Denken, welches den Stoff nicht nur sich gegenüberstehend hat, sondern voraussetzt, verfallen sind. Daß sie, indem der Stoff schlechtweg als unendliche Mannichfaltigkeit bestimmt wird, ein Seyn, und zwar, wie aus dem erzählten Gespräch erhellet, ein ganz fertiges empirisches Seyn mit allen möglichen Bestimmungen des Denkens vor und außer dem Denken, sonach ein sich selbst widersprechendes Denken setzen, daß ferner das Denken als Denken seiner angeblichen Absolutheit unbeschadet doch zugleich als beschränkt durch, und nothwendig sich fügend mit dem was ihm entgegen, und von ihm schlechthin unabhängig vorausgesetzt wird, selbst nicht mehr ein Denken, sondern ein baares Nichtdenken ist — sind Betrachtungen, welche sich dieses unschuldige Philosophiren nicht beigehen läßt. Die flache Phantasie, wie die Formularphilosophie, hat ihr Wesen im Halbdenken, zu deutsch Faseln, für welches die Entia imaginationis gehören, dergleichen die unendliche Mannichfaltigkeit ist, die, als unendliche Bestimmtheit vor dem Denken, weder wirklich gedacht noch irgend einer Anschauung auch nur halbweg vergegenwärtigt werden kann. In den ersten Zeiten, nachdem Fichte aufgetreten war, würde ein solches Geschwätz im Augenblick verhallt seyn, kein Mensch, auch nicht einmal Reinhold, würde darauf gehört haben; daß die Sätze vom Stoff und seiner unendlichen Mannichfaltigkeit, der Einheit, welche durch die Form hinzukommt u. s. w. jetzt wieder als neue zu Markt gebracht werden und sich zeigen dürfen, beweiset nur, mit welcher unglaublichen Schnelligkeit sie vergessen worden sind. Ebenso steif entgegengesetzt als im Anfange bleibt das Denken und der Stoff in der ganzen Folge; beide

gehen in zwei gleich unmöglichen Welten, durch nichts vereinigt, nebeneinander her; nichtsdestoweniger wirkt auf der einen Seite das Denken oder die Identität ein auf den Stoff, auf der andern (S. 319) ist es der Stoff, der das Denken afficirt, hier ist die Reconstruction des Kopfs zum Empirismus vollendet, wir haben den *Influxus physicus* vereint mit *Reinholdischer* Elementarphilosophie, durch beides zusammen den Dualismus gröber, als er je in der Philosophie existirt hat. — Mit der Art des Fügens beider hat es folgende Bewandniß: Obgleich der Stoff höchste Nichtidentität, unendliche Mannichfaltigkeit ist, so hat er doch eine verwünschte Anlage gedacht zu werden. Nichtsdestoweniger muß er, um gedacht zu werden, als Stoff vernichtet werden, was hier mit der tiefsinnigen, dem Lehrer ganz genau ähnlich sehenden Bemerkung aus der empirischen Psychologie: „Gesprochene wie geschriebene Worte z. B. müssen als Materie im Hören und Lesen zernichtet werden, wenn Gedanken daraus entstehen sollen“, illustriert wird. — Doch ganz ausgerieben soll der Stoff nicht werden; was nämlich hier übrig bleibt, wird an die Stelle der Kantischen reinen Anschauungen eingeflickt; es ist die unvertilgbare, wieder in ein Neben- und Nacheinander zerfallende Form des Außereinander, die übrig bleibt und sich mit dem Denken fügt, — warum? — o der glückseligen Philosophie, der hier eben an der rechten Stelle ein fertiges Naturgesetz nicht entsteht — weil nach dem Gesetz der Natur die Form nicht durch die Form zerstörbar ist. Damit aber der Gipfel des Unsinnns nicht unerstiegen gelassen werde, so wird der Stoff in seiner Unabhängigkeit und Vorausgesetztheit vom Denken als Denken, welches sich in das Wesen aller Wesen und die Gottheit selber verwandelt hat, bestätigt; in einem und demselben Athem aber auch wieder möglich gefunden, daß ihn Gott sich erschaffen habe (S. 256), und damit auch gegen diese Gleichgültigkeit noch ein Widerspruch existire, wird dieser nach und nach erschriebene Gott, obgleich es möglich ist, daß er den Stoff vor sich finde (angef. S.), nichtsdestoweniger als Grund aller Möglichkeit und Wirklichkeit aufgestellt.

Sollte ich endlich von der Zustandebringung des ganzen Werks

ein Bild geben, so hat meines Erachtens außer dem Verfasser, wenn man sein — Schreiben anders mit einem Malen vergleichen darf, kein vollkommeneres Ebenbild dieser Manier existirt als jener Maler zu Ubeda, von dem Cervantes im dritten Theile seines Don Quixote erzählt, der, wenn man ihn fragte, was er male, zur Antwort gab: was es wird, oder: was herauskommt, und wenn er etwa einen Hahn malte, so schrieb er darunter: dieses ist ein Hahn, damit es keiner für einen Fuchs oder für ein Schwein ansehe.

Was insbesondere die Beredsamkeit des Werks betrifft, so erhebt sie sich, vorzüglich in den Stellen, wo der Verfasser auf das Daseyn Gottes zu sprechen kommt, und wo er ganz den alten Staub der dogmatischen Compendienmetaphysik wieder ausklopft, zu dem Pathos und der Kraft, die man sonst an den Kapuziner-Predigten zu rühmen pflegte. So wie mir dagegen Reinhold nicht unähnlich einigen Individuen unter den ehemaligen Esprits forts in Frankreich scheint, die, nachdem sie im Leben sich von der allgemeinen Freigeisterei hatten hinreißen lassen einen Ekel vor der bestehenden Religion zu affichiren, auf dem Todtenbette endlich der geistlichen Fürsorge eines schmutzigen Kapuziners froh wurden. Doch jener ruhe nun im Frieden, da wir schwerlich je versucht werden könnten zu ihm zurückzukehren, nachdem er einen Abschreiber gefunden, der es auf sich genommen, ihn aus dem verworrenen Concept seiner Narrheit ins Reine zu bringen, obgleich dieß alle noch so gute Abschreiber der Welt nicht im Stande seyn möchten zu thun. Ich bitte Sie also, zu unserm Gegenstand zurückzukehren, von dem wir ganz abgekommen sind, und umsomehr in ihrem Bericht fortzufahren, da uns dieser noch mehrere Gelegenheit zu lustigen Zügen und unterhaltenden Vergleichen darbieten wird.

Der Freund. Sehr gerne, denn es scheint mir, daß, je weiter wir in diesen Gegenstand hineingehen, er immer anziehender wird. Unter die Entdeckungen des Lehrers also rechnet Reinhold besonders die Negation aller Quantitäts-, Qualitäts- und Modalitäts-Verschiedenheit in Ansehung des Denkens als Denkens.

Der Verfasser. Dieß ist allerdings richtig, insoferne er nämlich

die Erfindung gemacht hat, das Denken als Denken zu nennen, was wir absolutes Ich, absolute Identität von Subjekt und Objekt genannt haben; denn um jetzt nichts von Kant zu sagen, dessen ganze Philosophie eben in jenem negativen Resultate besteht, daß durch die nach Quantität, Qualität u. s. w. unterschiedenen Begriffe nur Erscheinungen, nicht das, was an sich ist, bestimmt sey, so ist diese negative Art, das wahre oder vermeinte Absolute zu charakterisiren, gerade diejenige, zu welcher jeder Anfänger in der Philosophie zuerst greift, wie z. B. ich selbst in der Schrift vom Ich gethan habe. „Für das absolute Ich (= absolute Identität des Subjektiven und Objektiven) heißt es an einer Stelle, gibt es keine Möglichkeit, Wirklichkeit und Nothwendigkeit.“ Auf dieselbe Weise werden von ihm alle Reflexionsgegensätze und Synthesen geleugnet. — „Für das absolute Ich, heißt es an einer andern Stelle jener Schrift, würde, wenn es überhaupt Möglichkeit und Wirklichkeit für dasselbe gäbe, alle Möglichkeit Wirklichkeit, alle Wirklichkeit Möglichkeit seyn. Für das endliche Ich aber gibt es Möglichkeit und Wirklichkeit, mithin muß sein Streben (und wie aus dem Zusammenhange erhellet, auch sein Denken) in Bezug auf beide so bestimmt seyn, wie das Seyn des absoluten Ichs bestimmt wäre, wenn in Ansehung desselben Möglichkeit und Wirklichkeit stattfände. — Was für das absolute Ich absolute Zusammenstimmung ist, ist für das endliche hervorgebrachte“ (a. a. O. S. 178, 207 [Bd. 1, S. 232]). Hier erhellet deutlich die Behauptung, daß die Natur des Absoluten durch die Einheit desjenigen bestimmt werden müsse, was in der Reflexion sich entgegengesetzt ist, nur daß von dem Begriff dieser Einheit abgezogen werde, was die Reflexionssynthese darcinbringt, die Bedingtheit durch den Gegensatz; daß also die Einheit nicht als gemachte, zusammengesetzte, sondern als absolute, z. B. nicht als Nothwendigkeit, sofern diese durch Möglichkeit und Wirklichkeit bedingt, sondern sofern sie über beiden und sie vielmehr bedingend ist, mit Einem Wort als heilige Nothwendigkeit, heilige Identität gedacht werde.

Davon hat nun jener aus den Schriften der Idealisten einigermaßen etwas aufgegriffen und gelernt, das Absolute Denken als Denken

genannt, und von dem Seinigen noch den Reinholdischen Stoff, den Dualismus, die empirische Psychologie hinzugethan und so seinen Gedankenbrei zusammengelührt.

Der Freund. Sie werden sich vielleicht noch mehr an den einzelnen Proben ergötzen. Hier sind sie. Ihr Satz: „die absolute Identität kann als Identität nie aufgehoben werden“ — wie man aus dem Zusammenhang sieht, so viel als: auf keine Weise aus sich herausgegangen gedacht werden — wird mit dem Satz zusammengestellt: das Denken als Denken leide keinen Qualitätsunterschied; in Denken als Denken gebe es keine Negation. — Mir schien gerade jener Satz einer von denen zu seyn, die am direktesten diesem Dualismus entgegengesetzt sind, der an dem Herausgehen der absoluten Identität aus sich selbst — auf den Stoff, welcher nicht sie selbst, sondern das gerade Entgegengesetzte von ihr, Mannichfaltigkeit ist, — gar kein Arg hat.

Der Verfasser. Wie wenig in diesem Dualismus daran gedacht sey, ein Herausgehen der absoluten Identität aus sich selbst zu negiren — vielmehr wie viel er sich damit weiß, über ein solches Herausgehen sogar einen recht handgreiflichen Aufschluß geben zu können, darüber existirt unglücklicherweise eine sehr bestimmte Stelle in dem Grundtext selbst. Es ist diese, S. 114. „Zur Möglichkeit der Anwendung jenes Eins (des Denkens als Denkens) muß ein plus, mithin ein Etwas hinzukommen (hier wären wir also zwar schon glücklich heraus. Allein es kommt noch besser). Dieß Etwas kann nicht jenes Eins selbst wieder seyn, denn sonst hätte es ja kein plus, sondern bloß sich selbst wieder. (Freilich!) Dieß Etwas muß aber auch von solcher Beschaffenheit seyn, daß jenes Eins dasselbe annehmen kann; wie brächte man sonst jenes Eins und dieses Etwas zusammen? Wäre dieses Etwas ein Eins, und wäre doch nicht jenes Eins, so dürften sie sich fügen. Wäre dieses Etwas kein Eins, und jenes Eins könnte es zu einem Eins machen — so dürften sie sich fügen. Wäre dieses Etwas z. B. Stoff, und der Stoff hätte eine Form, und diese Form wäre als Form unverfügbar, und jenes Eins

könnte alles am Stoffe bis auf seine Form zernichten: so könnte jenes Eins dieses Etwas zu einem Eins machen, und jenes Eins und dieses zum Eins gemachte Etwas dürften sich fügen, müßten sich (beide also wechselseitig) fügen, weil keine Form die andere mehr zernichten kann. Wir hätten mithin $1 + 1$, d. i. wir wären heraus zu unserm Zwei u. s. f." — Lese weiter, wer Lust hat; wir wollen jenes Eins und dieses Etwas sich aneinander nach Herzenslust reiben und fügen lassen.

Der Freund. Hören Sie anderes. Der Satz: in Bezug auf die absolute Identität sey keine quantitative Differenz denkbar, und die absolute Identität sey nur unter der Form der quantitativen Indifferenz des Subjektiven und Objektiven, wird dem Satz gleichgestellt, das Denken als Denken leide keinen Quantitätsunterschied; was mir wieder wie die Faust aufs Auge zu passen scheint.

Der Verfasser. Wie die Trivialitäten eines Rechenmeisters zu einem Satz des Euklid. — Von quantitativer Differenz, um dieß zuerst zu sagen, kann bei jenen gar nicht die Rede seyn, da sie eine qualitative, sonach absolute Differenz in ihrer unendlichen Mannichfaltigkeit haben. Von quantitativer Indifferenz aber noch weniger, da sie von einer andern als ihrer abstrakten, an der einen Seite gelähmten Identität nichts wissen. Ich machte durch jenen Satz zunächst den Gegensatz gegen alle Vorstellung einer qualitativen Indifferenz, nach der nämlich das Absolute nicht sowohl auf gleiche Weise, als vielmehr zugleich Erkennen und Seyn, ideell und reell ist. Ganz bestimmt hatte ich dabei die Sätze Jacobis in seiner Darstellung des Spinoza vor Augen: „Beide (Gedanke und Ausdehnung) machen zusammen nur ein unzertrennliches Wesen aus, so, daß es gleichgültig (indifferent) ist, unter welcher von diesen Eigenschaften man Gott denkt“; ferner: „Das Denken an sich betrachtet gehört nach Spinoza ebensowenig zur Ausdehnung, als die Ausdehnung an sich betrachtet zum Denken gehört, sondern sie sind vereinigt, einzig und allein, weil sie die beiden (gleich unendlichen) Eigenschaften eines und desselben untheilbaren Wesens sind.“ (Briefe über die Lehre des Spinoza S. 183.

191). Weil zwei gleich unendliche Eigenschaften voneinander nicht reell unterscheidbar sind, so tritt hier das ein, was Jacobi an einer andern Stelle sagt, die ich gleichfalls im Sinne hatte, die Einheit dieses Gottes (des Spinozischen) beruht auf der Identität des Nichtzuunterscheidenden, und schließt folglich eine Art der Mehrheit nicht aus¹. Diese Einheit des Nichtzuunterscheidenden ist es, was ich quantitative Indifferenz nenne. Ich befinde mich folglich hier in einer Region, wohin mir nicht folgen zu können Reinhold sich bescheiden wird.

Der Freund. Fast hätte ich vergessen, daß er Ihre Forderung: um die Vernunft als totale Identität des Subjektiven und Objektiven zu denken, von sich als dem Denkenden zu abstrahiren — mit der Forderung: um das Denken als Denken zu denken, von dem Ich, d. h. eben von der Identität des Subjektiven und Objektiven, zu abstrahiren, zusammenfließen läßt.

¹ Obgleich allerdings solche verlegene Pretiositäten, wie die in dem Aufsatz: über das Unternehmen des Criticismus u. s. w. sich für ein Journal qualificiren, welches bestimmt ist, die Philosophie um einen wesentlichen Schritt rückwärts zu versetzen, so hat der Verfasser seine wahre Meinung über das Unwesen seines Freundes Reinhold doch nicht unbezeugt gelassen in folgenden Stellen, von denen es zu verwundern, wie sie jener ohne Zwischenrede hingehen lassen, da er sonst zudringlich genug ist, den Vortrag Jacobis mit seinen saubern Anmerkungen zu verbrämen. — S. 45. „Ich habe nun 18 Jahre lang zu begreifen gesucht, und es ist mir mit jedem Jahre nur unbegreiflicher geworden, wie ihr ein Mannigfaltiges, zu welchem die Einheit, und eine Einheit, zu welcher das Mannigfaltige — nur hinzukommt, euch vorzustellen, oder diese reine Begebenheit auf irgend eine Weise zu denken vermögt. Vermögt ihr aber dieses nicht, sondern setzen beide, Mannigfaltigkeit und Einheit, sich gegenseitig dergestalt voraus, bedingen sie sich gegenseitig dergestalt, daß sie nur in einander und zugleich gedacht werden können, als forma substantialis alles Denkens und Seyns: was wird dann aus eurer ganzen apriorischen (aus dem Denken als Denken geführten) Weberei“. — S. 95. „Die Philosophie muß mit Plato anfangen vom Maß; — im Princip des Individuirens ist gegeben das Geheimniß des Mannigfaltigen und Einen in unzertrennlicher Verbindung; das Seyn, die Realität, die Substanz. Unsere Begriffe darüber sind lauter Wechselbegriffe. Einheit setzt Allheit, Allheit Vielheit, Vielheit Einheit zum voraus. Einheit ist daher Anfang und Ende dieses ewigen Zirkels und heißt — Individualität, Organismus, Object = Subjectivität.“ (Was hier für eine Verbesserung der idealischen Subjekt = Objectivität beabsichtigt werde, ist nicht leicht zu sagen).

Der Verfasser. Hier fällt die Ungereimtheit gleich in die Augen. — Was in jener Stelle gesagt ist, hat eine ganz andere Beziehung. Es ist von derjenigen Abstraktion die Rede, welche, wie in der vorhin angeführten Abhandlung meiner Zeitschrift (Bd. 2, Heft 1, S. 118 [Bd. 4, S. 79]) gezeigt wird, nothwendig ist zu einer reintheoretischen Philosophie¹, dieselbe, in Bezug auf welche es an einer andern Stelle derselben Zeitschrift (Bd. 1, Heft 2, S. 85 [Bd. 4, S. 77]) heißt: wenn man erst lernen wird, reintheoretisch bloß objektiv (in dem Sinne, wie man von einem objektiven Dichten spricht), ohne alle Einmischung vom Subjektiven zu denken, so wird dieß verständlich werden.

Der Freund. Eine schöne Frage ist's, die Reinhold aufwirft, was denn nach der Abstraktion von dem Subjektiven in der intellektuellen Anschauung, wodurch das Objektive in derselben unmittelbar aufhört objektiv zu seyn, weil es dasjenige ist, worein alle Subjektivität und Objektivität selbst fällt, übrig bleibe. Er stellt sich nämlich vor, daß Sie von dem Subjekt-Objektiven in der intellektuellen Anschauung selbst abstrahiren. — Die vorzüglichste Merkwürdigkeit, die

¹ Zur Erläuterung siehe hier folgende Stelle aus dem angeführten Ort S. 122 [88]: „Selbst in dem System des Idealismus mußte ich, um einen theoretischen Theil zu Stande zu bringen, das Ich (das subjektive Subjekt-Objekt) aus seiner eignen Anschauung herausnehmen, von dem Subjektiven in der intellektuellen Anschauung abstrahiren, mit Einem Wort, es als Bewußtloses setzen. Aber das Ich, insofern es bewußtlos ist, ist nicht = Ich, denn Ich ist nur das Subjekt-Objekt, insofern es sich selbst als solches erkennt.“ — Die hier geschilderte Abstraktion vom Subjektiven ist also der Weg zum reinen Subjekt-Objekt, = absolutem Ich, absoluter Identität des Subjektiven und Objektiven.

Es mag hinreichend seyn, nur in der Anmerkung noch zu erwähnen, daß jene Menschen sich begeben lassen, ihrerseits von einem objektiven Idealismus zu sprechen (Beitrag 1, S. 132). Fast sollte man hier eine Spur der oben angeführten Abhandlung erkennen. — Wenn es irgend einen objektiven Idealismus gibt, so ist es der, welcher in dem theoretischen Theil meines Systems aufgestellt wird. Denn daß das, was jene jetzt rationalen Realismus nennen, es nicht ist, bedarf so wenig eines weitem Beweises, als ihr dummes Versichern, ihre Philosophie sey der wiederaufgeweckte Platonismus und Leibnizianismus, für Kenner einer Widerlegung.

er nachher auftreibt, ist: der Standpunkt der Philosophie in beiden Systemen sey der der Vernunft —

Der Verfasser. Wollte Gott, daß er dieß von dem seinigen rühmen könnte!

Der Freund. — die philosophische Erkenntniß eine Erkenntniß der Dinge wie sie an sich sind.

Der Verfasser. Das steht freilich bei allen wahren Philosophen von Plato an, nur gerade in dem Grundriß der Logik erinnere ich mich nicht das Geringste davon gelesen, noch viel weniger wirklich gefunden zu haben.

Der Freund. Damit er doch erführe, was Ihnen Vernunft und was Ihnen Dinge an sich sind, würde ich ihm den Rath geben, sich vom Herrn Professor Paulus zur schuldigen Dankagung für die Dedication dessen neue Ausgabe des Spinoza schenken zu lassen, welches dieser nur den Nutzen der Wissenschaft im Auge habende Gelehrte gewiß gerne thun würde, um ihm aus seiner groben Unwissenheit zu helfen.

Der Verfasser. Vielleicht würde er dann auch sich bescheiden, über Spinoza urtheilen zu können.

Der Freund. Hören Sie noch das Letzte. Nämlich er hat die Dreistigkeit, Erwähnung davon zu thun, daß Sie, wie der Lehrer, sich in Ihrem System der Bezeichnung durch Potenzen bedienen.

Der Verfasser. Fast könnte ich versucht werden, dieß vielmehr für eine Redlichkeit von seiner Seite zu halten. Denn diesen Punkt, welcher ein bloßes Faktum betrifft, und auch rein faktisch ausgemacht werden kann, hätte er nicht berühren sollen, wenn er seinen Vortheil verstanden und im Auge gehabt hätte. Es muß nämlich, wie sich einem jeden, der nur lesen kann, nachweisen läßt, nun auf den Lehrer unausbleiblich der Verdacht fallen, die Idee von Potenzen in der Philosophie überhaupt, auf jeden Fall, es sey nun von mir oder einem andern, den ich gleich anführen werde, sich angeeignet, diesen bestimmten Begriff aber von Potenzen in der Philosophie und die Bestimmung der einzelnen Potenzen sogar und ganz

insbesondere von mir entlehnt zu haben. Obgleich es mir freilich nicht gleichgültig seyn kann, wer meine Methode anwendet, ob jemand, der ihr gewachsen ist oder sie bloß ungeschickt nachahmet, so hätte jener doch meiner wegen diesen Unfug ruhig treiben können. Jetzt aber werde ich ihn mir freilich verbitten müssen. Den ausgedehntesten Gebrauch der allgemeinen mathematischen Zeichen, des $+$ und $-$ z. B., ferner der Bezeichnung von Begriffen durch mathematische Formeln (dieselbigen welche ich anwende) und durch Potenzen dieser Formeln insbesondere hat Eschenmayer in seinen 1797 erschienenen Sätzen aus der Naturmetaphysik und seinem ein Jahr nachher erschienenen Versuch, die magnetischen Erscheinungen a priori abzuleiten, gemacht. — In meiner Einleitung zur Naturphilosophie, die im Junius 1799 erschien, sind die hervorspringendsten Punkte meiner Deduktion des dynamischen und organischen Produkts folgende:

„Die anorgische Natur ist Produkt der ersten, die organische der zweiten Potenz — so wurde oben festgesetzt, es wird sich aber bald zeigen, daß sie Produkt einer noch höheren Potenz ist“; am angef. Ort S. 76 [Band 3, S. 322].

„Der Lebensproceß muß wieder die höhere Potenz des chemischen seyn. — Der Widerspruch der Natur in Ansehung des organischen Produkts ist der, daß das Produkt produktiv, d. h. Produkt der dritten Potenz seyn soll, und doch als Produkt der dritten Potenz in Indifferenz übergehen soll“; S. 77. 79 [323. 324].

„Das Individuum hört schneller oder langsamer auf produktiv zu seyn, aber eben damit auch auf Produkt der dritten Potenz zu seyn, und den Indifferenzpunkt erreicht die Natur mit ihm erst, nachdem es zu einem Produkt der zweiten Potenz (bloß chemischen) herabgekommen ist“; S. 79 [324].

„Die Aufgabe setzt voraus, organisches und anorganisches Produkt sehen sich entgegengesetzt, da doch jenes nur die höhere Potenz von diesem ist“; S. 81 [325] u. s. w. u. s. w.

Ganz ähnlich sind nun auch in dem bekannten Grundriß die Potenzen gestellt, nur daß noch herbeigeht, was im Entwurf der

Naturphilosophie (S. 200) [Bd. 3, S. 182] von der todtten Materie als einem Schlaf=, dem Thierleben als einem Traumzustand der Monaden, dem Vernunftleben als dem Zustand der Erwachung (nach Leibniz) gesagt ist. Denn obgleich dort nur dem Menschen die dritte Potenz zugestanden wird, so erhellet doch, unter andern aus der sublimen Beobachtung einer Pferde-Vorstellung, daß ihm der Mensch in dieser Potenz nur gleichsam den Gipfel bezeichne; wenn man nicht annehmen wollte, daß sich der Lehrer gleich an die erste der oben angeführten Stellen, wo die organische Natur noch ein Produkt der zweiten Potenz heißt, gehalten habe — und über diese Potenzen ruft er dann pathetisch aus: „diese Formeln werden bleiben, so lange eine Erkenntniß des Identitätsgesetzes, folglich eine Erkenntniß des Denkens, folglich eine Philosophie in der Welt bleibt.“

Der Freund. Man müßte das Pathos solcher Menschen schlecht kennen, wenn man es nicht zu deuten wüßte, und es verwundert mich, daß Sie problematisch von etwas sprechen, was ganz offenbar am Tage liegt. Ihre Einleitung ist zeitig genug erschienen, um von ihm gegen das Ende seines saubern Produkts, wo das Unwesen mit den Potenzen erst angehet¹, benutzt zu werden, und eben um die Gegend fängt auch das Schimpfen auf die Naturphilosophie an, der er es in dem, was er vom Wesen der Pflanze, des Thiers u. s. w. sagt, offenbar nachthun — wollte. Ich muß Sie nochmals an die schon erwähnte Stelle erinnern, wo er den in der Vorrede zu Ihrer Schrift

¹ Die Rohheit der Anwendung dieser Begriffe in jenem Werk braucht nicht weiter auseinandergelegt zu werden, so wenig, als die schon von andern bemerkten groben Verstöße gegen die ersten Begriffe der Mathematik, die sich in seinen Formeln vorfinden. — In meinem System hat es mit den Potenzen diese Bewandniß, daß sie im Einzelnen wie im Ganzen sind, z. B. daß ich der drei Potenzen zur Konstruktion jedes Körperindividuum's ebenso bedarf als zur Konstruktion des Ganzen. Der Fall ist nämlich der, daß in der ersten Potenz alle Potenzen der (in Bezug auf das Ganze) ersten, in der zweiten der zweiten, in der dritten der dritten untergeordnet sind. Das einzige Reelle in allem, in dem Einzelnen wie im Ganzen, ist mir das A^3 , das, worin das Allgemeine und das Besondere, das Unendliche und das Endliche absolut eins sind, mit Einem Wort das Ewige.

von der Weltseele (S. VIII) [Bd. 2, S. 350] aufgestellten Satz: „Mechanismus ist ohne vorausgesetzten Organismus nicht zu denken“ sich zu-eignet, unmittelbar darauf anfängt seine Böbeleien gegen Sie auszu-stoßen und, damit man ja nicht zweifelhaft sey, warum er dieß eben jetzt sich beugehen lasse, von dem „vielversprechend, statt der Herberge zum Ich ausgehängten Weltseelenschild“ zu sprechen (S. 175).

Der Verfasser. Er thut noch mehr; er versichert: an diesem Satz, daß der Mechanismus erst durch den Organismus möglich gemacht wird, hing ich, dieß sind seine Worte, schon lange so fest, daß ich endlich das viele von mir darüber Niedergeschriebene einem der größten deutschen Naturforscher zur Einsicht überschickte.

Der Freund. So? und warum findet er denn nöthig, dieß hier zu erzählen?

Der Verfasser. Einen nicht geringen Spaß könnte man sich machen, ihn anzuhalten, daß er diesen Naturforscher nun namhaft mache.

Der Freund. Ich hoffe, er wird ebenso besonnen sehn, wie in einem ähnlichen Fall der bekannte Damberger, mit dem er noch andere Vergleichungspunkte darbietet, — ihn unter die Todten zu ver-setzen. Die Leerheit und Armuth an eignen Ideen geht so weit, daß in der Darstellung, welche im zweiten Heft der Beiträge abgedruckt ist, auch der Satz: der Organismus sey der aufgehaltene Strom von Ur-sachen und Wirkungen, die in der Kreislinie in sich selbst zurückkehrende Succession, in den rationalen Realismus aufgenommen und als gute Priße betrachtet worden ist. Hierin kann Reinhold in der Folge eine neue Aehnlichkeit auffinden.

Der Verfasser. Sie wissen es ja aus der Recension; es läßt sich freilich nicht leugnen, daß ich viel materialiter Wahres gefunden, es fehlt nur an dem rechten Grund — man muß erst das Denken als Denken darunter stellen.

Der Freund. Wenn nun jemand sehen will, wie die innere Angst sich in Worten ausspricht, so kann man ihm den Reinholdischen Aufsatz empfehlen. Was vergift man nicht in der Verzweiflung? Es

fällt ihm sogar nicht ein, daß die ganze Construction ihres Idealismus durch eine Stufenfolge von Potenzen fortgehet, und daß die Methode, die Sie in der neuen Darstellung anwenden, ganz die, nur in einer engern Sphäre, schon dem System des Idealismus zum Grund liegende ist.

Er hat in der Vorrede zum ersten Heft erklärt, daß, wenn er sich auch dießmal wieder täusche (und er sieht nun wohl, wie wenig dieß der Fall sey), dann auch sein Name — verhallen möge.

Der Verfasser. Das wird er schon von selbst thun, ohne daß er ihm die Erlaubniß dazu gibt.

Der Freund. Er ist mit Einem Wort todt und fühlt sich todt.

Der Verfasser. Erwähnten Sie nicht gleich anfangs noch eines letzten Versuchs, den er mit einer neuen Darstellung seines Lehrbändes gemacht hat?

Der Freund. Diese müssen Sie selbst lesen.

Der Verfasser. Sie wissen, wie es mir geht, und daß ich mir von seinen philosophischen Aufsätzen in der Regel ebenso viel verspreche, als von dem Heren=Einmal=Eins. Haben Sie einmal sich überwunden es zu lesen, so nehmen Sie auch noch die Mühe auf sich, etwas davon mir mitzutheilen.

Der Freund. So viel ich selber davon weiß, gerne. Wie gesagt also, und wie aus seinem eignen Bericht in der Vorrede zu ersehen ist, so hat ihn besonders die Erlanger Recension aus dem Concept gebracht. — Gleichwie nun der Ameisen arbeitames Volk, wenn etwa ein vorübergehender Muthwilliger ihren Bau gestört hat, mit geschäftiger Emsigkeit eilt, ihn so gut wie möglich wiederherzustellen, so suchte auch jener, nachdem die erste Bewegung vorüber war, die zerstreuten Lehrstücke seines Systems wieder zusammen, fing von vorne an zu commentiren und modificiren, und arbeitete die bereits zur Hälfte ausgeführte Darstellung der Elemente des rationalen Realismus in die gegenwärtige neue Darstellung um, welche, denn er ist hierüber ganz unbefangen, jetzt in derselben Form der methodischen Einkleidung erscheint, welche Spinoza seinem Lehrer Des Cartes,

Schelling aber für sein absolutes Identitätssystem dem Spinoza, Reinhold jetzt wieder Schelling abgeborgt hat. Denn daß er nach empfundener Wirkung die Sache in der Form sucht, ist natürlich. Gott weiß, daß sie ihm sauren Schweiß mag gekostet haben, und daß er sich redlich gequält hat etwas der Art hervorzubringen; was aber die innere Evidenz betrifft, so findet man zwar sehr viele Erklärungen, Erläuterungen, ja sogar Erklärungen der Erklärungen und Erläuterungen der Erläuterungen, von 20 Worten im Durchschnitt $10\frac{1}{2}$ gesperrt (wo, was dem Beweis an Schärfe abgeht, durch das Unterstreichen ersetzt wird), und Perioden wie folgende: das Wesen, welches sich selber als Wesen, im Wesen, und durchs Wesen an der Wirklichkeit als solcher wiederholt, folglich als Wesen, welches als Wesen an der Wirklichkeit den Charakter des Denkens als Denkens annimmt, ist das vernünfstige Wesen: — desto weniger aber Lehrsätze, und noch weniger Beweise, versteht sich philosophische, nicht Erläuterungen, wie die angeführte vom Lesen und Hören hergenommene, der Nothwendigkeit der Zernichtung des Stoffs, um es damit zum Denken zu bringen.

Der Verfasser. Andere bestreben sich, was seiner Natur nach unpopulär ist, populär zu machen, dieser aber scheint mir die Philosophie immer gebraucht zu haben, um die Popularitäten, über die er sich nie erheben konnte, zu depopularisiren und mit philosophischen Formeln zur Philosophie hinaufzuschrauben.

Der Freund. Nur mit dem Unterschied, daß jene wissen, was sie thun, er aber gleicht jemand, der in einem tiefen Traum liegend sich an schweren Zweifelsknoten abarbeitet, und wenn er erwacht, findet, daß es ganz gemeine Dinge waren, nur daß er nicht erwacht und von einem Traum unmittelbar in den andern fällt. Von seinen letzten Sätzen zwar braucht man größtentheils nur die unförmliche Form hinwegzunehmen, um nichts als Plattitüden dahinter zu finden, wie die angeführte, daß das vernünfstige Wesen ein denkendes Wesen sey und dergl. Ich habe nun freilich zunächst und vorzüglich nach den neuen Krümmungen und Auswegen gesehen, die er sich zu machen sucht.

Der Verfasser. Diese müssen wir ihm verrennen.

Der Freund. Obgleich er die Leser in der Vorrede glauben machen will, es hätte mit der neuen Darstellung nichts weiter auf sich als die Anwendung dieser Form, so hat er doch nicht unterlassen, von Ihrer Darstellung in der Sache so gut zu lernen, als er es verstand, nur freilich, daß er es sehr schlecht verstand. Von seiner absoluten Identität zuerst zu sagen, so ist die unendliche Wiederholbarkeit für dießmal wirklich nicht wiederholt worden.

Der Verfasser. Wir sind schon übereingekommen, daß wir dieß nicht zugeben werden.

Der Freund. Freilich, man merkt wohl die Stelle, unter welcher Sie das Feuer angemacht haben, und von welcher er gerne ganz sachte hinwegrücken möchte.

Der Verfasser. Was ist sie ihm denn aber jetzt?

Der Freund. Sie ist nichts mehr und nichts weniger als der Charakter des Denkens als Denkens, und dieser Charakter ist nichts mehr und nichts weniger als die absolute Identität.

Der Verfasser. Ganz genau wie der Narr in Was ihr wollt: das was ist, ist, denn was ist das als das, und ist als ist.

Der Freund. Dieß gilt aber, wohl zu merken, bloß vorläufig — (denn sein ganzes Philosophiren ist nur vorläufig) — es ist bloß problematisch, hypothetisch aufgestellt, nur ein Préambule, eine einleitende Erposition, nichts weiter (S. 193).

Der Verfasser. Ich finde das vortrefflich.

Der Freund. Was aber ihm und dem Lehrer die absolute Identität apodiktisch und kategorisch genommen sey, das kann sich erst am Ende des Tappens finden, und dann auch allein sich ergeben, ob und inwiefern in der Anwendung des Denkens Subjektivität, Objektivität oder beides zugleich enthalten sey.

Der Verfasser. Ueber alle Maßen verständig! Man soll ihm seine absolute Identität nur nicht gleich so heftig und kategorisch hinsetzen, damit sie ihrer gichtbrüchigen Natur wegen nicht vollends entzwei geht. Nach und nach findet es sich schon. Man muß ihr nur Zeit lassen.

Der Freund. Durch dieses Hinterthürchen soll er uns nicht entkommen. — Sie müssen über diesen Punkt noch einiges hören. §. 12 wird versichert: im Object sey Möglichkeit und Wirklichkeit in Conjunktion, folglich Wirklichkeit und Möglichkeit nicht nur keines ohne das andere, sondern auch jedes im anderen, ohne daß darum gleichwohl eines das andere sey oder je werden könne.

Der Verfasser. Da sehe doch einer, das klingt ja fast wie eine Beschreibung desselben, was wir Indifferenz genannt haben. Wie können denn Möglichkeit und Wirklichkeit im Object so conjungirt seyn, daß, ohne daß eines das andere ist, gleichwohl eins in dem anderen enthalten seyn kann, ohne durch etwas Höheres vereinigt zu seyn, genannt absolute Identität, die, da Möglichkeit und Wirklichkeit im reflektirten Erkennen, jenes dem unendlichen Denken, dieses dem unendlichen Seyn entspricht, nothwendig absolute Indifferenz des Denkens und des Seyns, der Idealität und der Realität seyn müßte.

Der Freund. Sie können dieß noch bestimmter §. 15, Zus. 1 finden, wo es heißt: „das Wesen, die Nothwendigkeit, das absolute Seyn als absolutes Seyn ist weder allein das Seyn der Möglichkeit noch allein das Seyn der Wirklichkeit noch allein beides zusammen (in wieferne nur keines ohne das andere ist), sondern es ist das Seyn der Möglichkeit als solches enthalten in dem der Wirklichkeit als solchem, und zugleich auch dieses als solches enthalten in jenem als solchem, ohne daß darum das Seyn der Möglichkeit zum Seyn der Wirklichkeit und dieses zu jenem geworden wäre und werden könnte.“ — Es ist offenbar, daß dieses auf eine absolute Identität des Subjektiven und Objectiven hinaus — will; da also dieser Satz seinem System im ersten Princip widerspricht, so gehört er zu den nöthig gefundenen Einlenkungen und ist auf keine Weise als auf seinem ersten Grund und Boden gewachsen anzusehen. Die allerschönste Nothhülfe dieser Art aber hat er noch anderswo in dem Zus. 3 zu §. 26 versteckt. Dort heißt es (hören Sie und verwundern Sie sich): „Auch die absolute Identität kann nur in ihrer Anwendung — als das Absolute gedacht werden.“

Der Verfasser. Sagt' ich's nicht, es werde so kommen? Denn kann die absolute Identität nur in der Anwendung als absolut gedacht werden, und ist in der Anwendung das Denken mit dem Stoff vereinigt, so kann sie also auch nur, insofern sie die Einheit des Denkens und des Stoffs ist, als Absolutes gedacht werden. Hier haben wir also die Einheit, worin die Einheit und der Gegensatz selbst wieder eines sind.

Der Freund. Er verwickelt sich aber dadurch in die crassesten Widersprüche. Denn §. 4 heißt es: „als absolute unbedingte Identität setzt das Denken als Denken schlechterdings nichts außer sich voraus.“

Der Verfasser. Gemach! Hier ist ja schon dasselbe, denn so setzt es ja auch den Stoff nicht außer sich voraus, und hat ihn also in sich.

Der Freund. Keinesweges. Denn nach §. 5 setzt es nicht bloß in, sondern auch zu der Anwendung als Anwendung den Stoff allerdings voraus. Es setzt ihn also nur nicht voraus, weil und solange es nicht angewendet wird, sobald es aber dazu kommt, ist ihm nicht zu helfen.

Der Verfasser. Es ist also, als ob man sagte: der reine Magen, als reiner Magen, setzt schlechterdings nichts außer sich selber voraus. Zu seiner Anwendung aber, als Anwendung, setzt er nothwendig einen Stoff voraus.

Der Freund. Allerdings. Nun war aber in der andern Stelle behauptet, die absolute Identität sey nur in der Anwendung absolut; was also §. 4, insofern es absolut ist, nichts, außer sich selber, voraussetzt, wird §. 26 absolut, insofern es etwas außer sich voraussetzt.

Der Verfasser. Das sind die härtesten Widersprüche, die mir noch vorgekommen sind.

Der Freund. Wenn auch nicht das Vermögen da war, so war doch der gute Wille da, in aller Schnelligkeit etwas ganz anderes unterzuschieben. Um diese neuen Brocken anzubringen, mußte eben „die schon bis zur Hälfte bearbeitete Darstellung“ in die gegenwärtige neue Darstellung umgearbeitet werden.

Der Verfasser. Das wäre ja schlimmer als falsches Spielen.

Der Freund. Ganz richtig. Er corrigirt seine Philosophie, wie man sagt, *corriger la fortune*.

Der Verfasser. Thun Sie ihm nicht unrecht. Sagen Sie lieber umgekehrt: Er ist so schwach von Verstand, so unsicher seiner Sache, und benimmt sich so ungeschickt, daß er bei dem besten Willen von der Welt, den er hat, für einen Filou angesehen werden kann. Er hat sich schon bei andern Gelegenheiten ebenso bloßgestellt. Z. B. das merkwürdige Theorem, daß der Stoff zu den Vorstellungen von den Dingen an sich komme, mußte sich, als er es gegen einen Leipziger Recensenten nicht anders zu vertheidigen wußte, geschwind zu einer bloßen philosophischen Excursion bequemen (Siehe seine Beiträge zur Berichtigung bisheriger Mißverständnisse Bd. 1, S. 436). Damals hatte er es mit dem excursorischen, jetzt hilft er sich mit dem präcursorischen Philosophiren. Wer hätte dazumal glauben können, daß dieß eine bloß unbewusste heillose Ausflucht wäre; wer konnte ihn aber auch bei Bewußtseyn so einfältig glauben, einen Satz, den er mitten in einer Reihe von Theoremen mit Beweis aus dem Vorhergehenden und nothwendiger Folge für das Nachkommende aufstellte, und der noch überdies zu seinem System ganz unentbehrlich war, bei sich selbst für eine bloße Excursion halten zu können? Dieser Fall ist also schon mehrmals da gewesen.

Der Freund. Auch hat er auf diesen Fall sein Testament gemacht. Denn in dem Aufsatz gegen Fichte erklärt er: seine Eigenliebe würde in einem Fall, wo nur das eine oder das andere angenommen werden könnte, sich lieber eines hämischen und boshaften als eines über alle Maßen albernen, platten und gemeinen Verfahrens beschuldigt wissen (S. 204).

Dem sey wie ihm wolle, hier ist noch eine Probe ꝛ. 4, Zusatz: „die absolute Identität bleibt auch in ihrer Anwendung sich selbst gleich, folglich auch in der Anwendung des Denkens als Denkens — reines Denken.“ Sieht nun dieser Satz dem: die absolute Identität kann nie aufgehoben werden, nicht wie aus dem Gesicht geschnitten, und wie

fügt er sich mit dem obigen Flügen der beiden Eins des Denkens und des Stoffs, wodurch es zu einem Zwei kommt (oben S. 57. 58)?

Der Verfasser. Wenn er freilich so mit der Zeit immer zu-lernt, und ferner so fleißig ist im Schaben und Ausputzen seines Systems, so kann er mit der Zeit, wenn er es nur nicht ganz durchsichtig schabt, wohl noch etwas herauschaben, es sey nun was es wolle, auf jeden Fall etwas, woran sein Autor weder jemals gedacht hat noch jetzt denkt.

Der Freund. Allerdings, denn, was den Lehrer betrifft, so wird dieser freilich nicht mehr weit springen, nachdem ihn die Furie verlassen hat; er hat schon jetzt die beste Gelegenheit, aufs bestimmteste an seiner eignen Person zu erfahren: „warum die Philosophie in der letzten Zeit so weit heruntergekommen?“ und überhaupt alle mögliche Veranlassung, die Philosophie mehr an seinem Ich als sein Ich in der Philosophie zu zeigen.

Der Verfasser. Vergessen Sie den Stoff nicht, den vielgewandten, der vielfach umgeirrt.

Der Freund. Nachdem er in der Elementar-Philosophie als ein Lehrsatz mit Beweis aufgetreten, hernach zur Zeit der Noth als bloße Excursion auswandern mußte, darauf nach seiner Zurückberufung noch im ersten (S. 111) und im zweiten Heft postulirt worden war, muß er sich nun hier unter dem Namen einer Erklärung einschleichen.

Der Verfasser. Freilich, denn mit dem Beweis hat es schon seit jenen Zeiten nicht mehr fort wollen.

Der Freund. Er ist davon aber auch bereits so dünn geworden, daß man mit ihm demnächst wird transparent decoriren können. Er heißt nämlich jetzt das an sich Unbestimmte und durch sich selbst Unbestimmbare.

Der Verfasser. Die unendliche Mannichfaltigkeit ist ihm also bereits abgeschossen. — Auch diese müssen wir nicht fahren lassen.

Der Freund. Ich bewundere nur die Albernheit, zu glauben, daß das Publikum solchen groben Betrug nicht merken und sich den abgetragenen Stoff noch immer für den ersten bunten verkaufen lassen werde.

Der Verfasser. Und wo ist denn die unvertilgbare Form hin, die noch eben da war (oben S. 57)? Ich dachte, was eine unvertilgbare Form hätte, könnte nie so weit herunterformen, ein an sich ganz und gar nacktes und bloßes Unbestimmtes zu werden.

Der Freund. Auch ist die Zagherzigkeit darüber so wie über das ganze Lehrgebäude nicht gering. Wie in der Vorrede die doch gar zu auffallende Leerheit des Systems — mit der besonderen Vortreflichkeit desselben entschuldigt wird, so bekommt auch die Abgeblichenheit des Stoffs ihre eigne Erläuterung, denn in der Erläuterung jener Erklärungen heißt es: inwiefern die aufgestellten Erklärungen dem Ergründen selbst und folglich auch der ergründeten und nur insofern kategorischen und apodiktischen Erkenntniß vorhergehen, machen sie auf keine andere als hypothetische und problematische Gültigkeit Anspruch. — Nun thue ihm einer etwas, um mit Fichte zu reden.

Der Verfasser. O herrliche Fabel der Danaiden, wie oft und in wie vielen Exempeln bewährst du dich als höchste Wahrheit! Nicht der Strafe wegen, sondern aus lauter angeborener Angst vor einem Grund (welches ihre Strafe ist) gießen diese, nicht wie jene gezwungen, sondern freiwillig in ein löcherichtes Faß, damit es unten wieder auslaufe.

Der Freund. Wenn doch nur einmal Beispiels halber auch die Geometrie von problematischen und hypothetischen Erklärungen ausginge — um zur apodiktischen und kategorischen Wahrheit zu gelangen.

Der Verfasser. Mit Einem Wort, mein Freund, so viel auch für das Gegentheil zu sprechen schien, und obgleich er selbst erklärt hat, im Collisionsfall lieber für hämisch und boshaft als für über allen Begriff albern und einfältig gehalten zu werden, so können wir doch, nachdem wir alles wohl überlegt haben, und so sehr wir sogar seine Eigenliebe in Anschlag bringen mögen, für dießmal von seiner Erklärung keinen Gebrauch machen, und müssen nothgezwungen ihn als Muster und Exempel der Dummheit aufstellen, so, daß ich nun auch des festen Willens bin, für dießmal zum Werk zu schreiten und ihn in seiner natürlichen Beschaffenheit darzustellen.

Der Freund. Es bedürfte dazu nichts als der ganz einfachen Entwicklung von Thatfachen, eben wie die in unserem Gespräch, ohne ein Wort davon noch dazu zu thun, und was verhindert Sie, nun gerade dieses Gespräch erscheinen zu lassen?

Der Verfasser. Freund, bedenken Sie, was Sie thun, und wozu Sie mich versuchen. Wollen wir es darauf wagen, daß wir dem Reinhold anhelpen, wieder eins nachzumachen, gleichviel ob er es vermag oder nicht, wie die demonstrative Methode, und ihm dadurch aufs neue Gelegenheit geben, die Falschheit seines Geistes wie dort die seiner Philosophie zu zeigen, unsere eignen Einfälle gegen ihn an seinem Hacken herauszuziehen, um sie, wie es Nicolai thut, wieder wörtlich abdrucken zu lassen und sein Journal damit zu füllen. Denn er glaubt uns genug geschlagen, wenn er sie anführt, so wie er jetzt alles gethan zu haben meint, wenn er gezeigt hat, daß etwas auf die Identität des Subjekts und Objekts oder die Compenetration des Idealismus und Materialismus zurückkommt, als ob dieß etwas an sich Entsetzliches wäre, wobei er sich noch auf schon angeführte Gründe beruft, da er sich darüber doch nie anders als in einem sich unendlich wiederholenden kläglichen Geschwätz hat vernehmen lassen. Vorläufig und problematisch, bis er zu der apodiktischen und kategorischen Erkenntniß seiner selbst durch sich selbst kommt, hüllt er sich in den Mantel seiner Liebe und seines Glaubens an Wahrheit — und wird sanft; oder sollen wir es darauf wagen, seine Rammennatur so weit zu überwinden, daß er zu formellen Lügen und Calumnien fortschreitet, welches mir leid wäre, weil wir alsdann, obgleich nicht selbst sündigend, doch Ursache von Sünde wären?

Dabei ginge er allen schwierigen Punkten hübsch aus dem Wege, als da sind: der Dualismus, das Nebeneinander des animalischen Impulses, der das Denken afficirt, der Stoff, die Ein- und Unterschiefsel der neuen Darstellung, unsere Beweise, daß er so weit gekommen, nach einem Jahr nicht mehr zu wissen, was er vor 12 Monaten geschrieben, ja die eigne abgelegte Philosophie für eine neue Entdeckung und einen mit seiner Philosophie überzogenen und ladirten

Gassenjungen für einen großen Philosophen anzusehen. Mit Einem Wort —

Der Freund. Ganz wie in seiner Erklärung auf Fichtes Antwortschreiben.

Der Verfasser. Sie haben mir davon noch nichts gesagt; wie nimmt er sich denn da?

Der Freund. Er gibt sich alle Mühe, den bittern Spott, mit dem ihn Fichte übergossen, für Schonung, Milde und Ueberrest ehemaligen Wohlwollens auszugeben, und überhaupt sein Publikum glauben zu machen, daß Fichte noch immer einige Achtung für ihn habe, während Sie freilich ganz aus allen Schranken gegen ihn gegangen; besonders rühmt er, daß ihn Fichte mein würdiger Freund nennt, ohngefähr in dem Tone, wie man seinen Famulus anredet. Hernach producirt er *testimonia diligentiae et bonae applicationis*, die ihm Fichte ehemals ausgestellt hat.

Der Verfasser. Das weiß Gott, Fichte mag mit dem trocknen Schleicher seine theure Noth gehabt, und nicht Einmal, sondern unzähligemal bei sich selbst ausgerufen haben:

Wie nur dem Kopf nicht alle Hoffnung schwindet,
Der immer fort an schalem Zeuge klebt,
Mit gier'ger Hand nach Schätzen gräbt,
Und froh ist, wenn er Regenwürmer findet!

Er mißbraucht nun, was ihm Fichte vielleicht gesagt hat, um seine gedrückte Schülerhaftigkeit, die dem freien herrlichen Geist im höchsten Grad zuwider seyn mußte, in etwas zu erheben. — Was sollen denn jene Zeugnisse?

Der Freund. Beweisen, daß es jetzt nur eine angenommene Miene sey, wenn man ihm sagt, daß er von der Wissenschaftslehre nichts verstanden habe.

Der Verfasser. Ich dünkte, das läge jetzt klar genug am Tage, und darüber könnte ein Zeugniß weiter nichts beweisen, als daß sich Fichte geirrt habe, so wie er auch in seinem Antwortschreiben sagt: er habe immer nur geglaubt, aber nie gewußt, daß ihn Reinhold

verstanden. Ich habe weder seine Recension der Fichteschen Werke, noch was er sonst von sich darüber ausgehen lassen, gelesen, außer der ersten Erklärung über die Wissenschaftslehre, an der ich ein- für allemal satt hatte, und kann also nicht sagen, inwiefern Fichte auch nur glauben konnte, von ihm verstanden zu sehn. Meine Meinung über jene erste Erklärung, welche darin bestand, daß er die Wissenschaftslehre keinesweges begriffen, steht im philosophischen Journal (Jahrgang 1797, 10tes Heft. [Bd. I, S. 409 ff.]).

Der Freund. Damit läßt er sich nicht zurechtweisen. — So ist es auch bekannt, welche schändliche Begriffe von der Willensfreiheit und welche heillose Theorie, nach der sie in der bloßen Willkür bestünde, er aufgestellt und, wie man nun sieht, bis zu seiner letzten Sinnesänderung nicht abgelegt hat. Sie haben ihm in derselben Abhandlung und schon früher gezeigt, auf welchen schlechten Wegen er sich damit befinde. Nun legt er über dieselben gotteslästerlichen Vorstellungen — nicht etwa, wie sich allerdings gebührte, in seinem, sondern in Fichtes und Ihrem Namen seine öffentliche Beichte im deutschen Merkur und seinem Journal ab. Hierauf hat er zuerst die wahrlich doch nicht gleichgültige Anklage des Atheismus gegründet, bis er endlich so weit gelangte, am Ende des Aufsatzes gegen Sie zu fragen: darf hier Atheismus nur noch gewittert werden? — Werden Sie darauf keine Rücksicht nehmen?

Der Verfasser. Haben so viele Erfahrungen, die er über die Trüglichkeit seiner Divinations- und Witterungsgabe zu machen Gelegenheit gehabt hat, nicht hingereicht ihn zu witzigen, so haben sie doch allen andern gezeigt, was sie davon zu halten haben, die Schmach aber dieser Verläumdung wird auf ihn selbst zurückfallen. Wo man hin hören kann, ist sein Name so in Verfall, daß kein Mensch ist, der auf seine Anklage achten wird. Soll ich die edle Zeit verschmerzen, soll ich den Blick abwenden von dem, was allein mich fesselt, einzig beschäftigt? Mich können sie verläumden, schmähen, mitunter auch stören; die Sache aber, die sie lästern, wird den Neid schlechter Zeitgenossen überleben, und ist von dem an Zahl kleineren, an Gewicht

aber und an Einsicht bei weitem größeren Theil schon jetzt für das erkannt, was sie ist.

Der Freund. So rathe ich Ihnen also nochmals, dieses Gespräch ohne weiteres niederzuschreiben, es erspart Ihnen die Zeit.

Der Verfasser. Ich bin mit meinen Fragen noch nicht zu Ende. Wir haben unter uns gesprochen, wie wir unter uns zu sprechen pflegen, d. h. wir haben einen Hund einen Hund, eine Raze eine Raze genannt. Wollen wir es uns wieder nachsagen lassen, daß wir den Reinhold einen Schwachkopf genannt, ein Exempel der Dummheit, und von ihm geurtheilt, er sey ganz herunter, und lasse sich von einem Narren beschlafen, von dem Lehrer aber, er sey ein Narr, und in seiner Narrheit trivial, platt, pöbelhaft u. s. w.

Der Freund. Lassen Sie doch, denn es ist schon viel zu abgenutzt, auf die falsche Humanität loszuziehen, diejenigen ruhig ihre Glossen machen, welche jene mild sich anstellende Rechtschaffenheit mit der beständigen Versuchung zu falschen Streichen und der alle Augenblicke eintretenden Gefahr, zur Niederträchtigkeit umzuschlagen, weit eher reimen können als die keine Rücksicht kennende Gradheit des Urtheils. Sie haben sich ja nie an sie gekehrt.

Der Verfasser. Wollen wir uns das philosophische Talent und den einmal berühmten Namen unseres Gegenstandes vorrücken lassen?

Der Freund. Das hat ja in der That und in der Wahrheit nicht nur jetzt nicht, sondern niemals für uns existirt.

Der Verfasser. Wollen wir es auf uns nehmen, daß man es grausam von uns findet, ein Privatgespräch vor das Publikum zu bringen, das ich mit jemand gehalten, an dessen öffentlichen Aeußerungen es schon genug hat? Denn die Scene mit dem Lehrer gehört auch zu unserer gegenwärtigen Mittheilung.

Der Freund. Bedenken Sie, daß jemand, der einen solchen Degout vor dem Schreiben bekommen, wie jener in dem Aufsatz über das sinkende Ansehen der Philosophie manifestirt, dem Sokrates, dem er sich in jener Rücksicht bescheidenlich gleichstellt, auch darin gleich

sey, daß man seinen Belehrungen Publicität geben darf, ohne ihn dadurch zu beleidigen.

Der Verfasser. Wenn er nun aber, da es ihm schwerlich angenehm seyn wird, das gesprochen zu haben, und doch nicht Schwarz auf Weiß gegen ihn zeugt, förmlich ableugnete, was ich jedoch nicht hoffen will?

Der Freund. So zeugt gegen ihn Ihr Wort und Ihre Ehre, die Sie dadurch, daß Sie es drucken lassen, zum Pfand setzen, daß er für einen Lügner zu halten sey.

Der Verfasser. Sie schneiden mir alle Bedenklichkeiten ab; können Sie mir auch die letzte nehmen, daß Freunde mich tadeln werden, welche vielleicht ein kunstgerechtes Gespräch suchen und statt dessen ein ganz natürliches finden?

Der Freund. Auch; denn der Freund nimmt es auf sich, Sie in kein Besseres hineingezogen zu haben. Wollen Sie nun?

Der Verfasser. Ich denke; in Hoffnung künftiger, die erfreulicher seyn sollen. Leben Sie wohl.

Rückert und Weiß, oder die Philosophie zu der es keines Denkens und Wissens bedarf.

I. Der Realismus, oder Grundzüge zu einer durchaus praktischen Philosophie. Von Joseph Rückert. Leipzig bei G. J. Göschen, 1801.

II. Winke über eine durchaus praktische Philosophie als Vorläufer derselben herausgegeben von Christian Weiß. Sanabilibus aegrotamus malis. Leipzig bei demselben.

III. Lehrbuch der Logik. Von demselben. Daselbst, 1801.

Der jedesmalige gemeine Menschenverstand, der sich im Kampf gegen Philosophie zum herrschenden Zeitgeist ausbildet, brüht auf die, welche unter ihm sind, zuletzt mit solcher Gewalt, daß einige oder mehrere aus der Menge endlich als die begeisterten Propheten und Sprecher desselben aufstehen. Welche eben ergriffen werden, ist völlig gleichgültig, wenn sie nur ergriffen sind; dann aber müssen sie als wichtige und kostbare Zeugen betrachtet und gewissermaßen heilig gehalten werden.

Geraume Zeit oft gibt sich jener Geist nur in einzelnen, unentschiedeneren oder verhüllteren Wirkungen zu erkennen; viele, die nicht minder von ihm leiden, sträuben sich noch es zu offenbaren; endlich kommt es bei einem oder wenigen zum Durchbruch; von dem Moment an ist ihnen alle Furcht genommen, sie verkünden in Göttersprüchen die Weisheit der Zeit; hat erst einer gesprochen, so entzündet er auch

den andern, und macht den lange verhaltenen gemeinen Menschenverstand bei ihm frei, der nun endlich in vollen Strömen auszubrechen die Freiheit hat.

In diesen Augenblicken der ersten überströmenden Fülle der Gemeinheit muß man sie hören, weil diese hier noch nicht gelernt hat sich wieder zu verhüllen, noch die Wonne verbirgt, einmal wieder frei ihr Innerstes bekennen zu dürfen.

Wir sehen die Aussprüche und Verkündigungen der Herren Rüders und Weiß wirklich für einen solchen Gipfel und höchsten Ausbruch an, zu welchem der jezige Zeitgeist in der Philosophie gekommen ist; wir werden vielleicht nachher Gelegenheit haben, eine Anzahl Philosophen namhaft zu machen, die minder offen, weniger begeistert, deswegen doch nicht weniger beurfunden, daß sie unter denselben Einflüssen stehen und den gleichen Eindruck mit jenen erfahren haben.

Das allgemeine Leiden der Zeit ist hier wirklich ausgesprochen, welches sich in dem kurzen Ausdrücke zusammenfassen läßt: ohne alle Philosophie gleichwohl eine Philosophie haben zu wollen; nicht als ob es ein fühlbares Leiden wäre, von jener ausgeschlossen zu sehn, sondern weil die Menge verdammt ist, sie zu wollen, ohne sie wollen zu können. Aus der Einen Quelle dieses Uebels entstehen die ungescheuten Klagen, daß es mit der Philosophie neuerdings in allewege darauf abgesehen sey, über den gemeinen Menschenverstand und die Thatfachen des Bewußtseyns hinauszugehen, ja überhaupt ein wirkliches Wissen, mit Ausschließung alles Glaubens, Voraussetzens, Postulirens u. s. w., in dieser Region zu erzielen, der Philosophie Einen Gegenstand zu geben, und von diesem Einen Gegenstand eine so bestimmte Idee zu Grunde zu legen, daß, wer diese nicht hätte, unmittelbar dadurch auf die Philosophie selbst Verzicht zu thun genöthigt wäre; hernach, wo diese Klagen sich, aus welchem Grund es sey, nicht laut zu werden getrauen, — Unwissenheitslehren mit dem peinlichsten, dicke Bücher hindurch ausgehaltenen Bestreben, sich ja vor nichts so sehr als dem Gebrauch der Vernunft oder dem Ertapptwerden darauf zu hüten; endlich Skepticismen, welche nicht die Speculation gegen die gemeine Ansicht,

sondern umgekehrt diese in ihren plattesten Aeußerungen gegen jene in ihren höchsten Lehren, zum wenigsten problematisches und hypothetisches Philosophiren, bis die zähe Masse in Fluß kommt, willkürliche Anfangspunkte; endlich wo das verborgene Uebel ganz an den Tag bricht, das laute Bekenntniß: der Erbfehler mehr oder weniger aller Wissenschaften, der Philosophie aber insbesondere, habe darin gelegen, daß sie auf ein Wissen ausgegangen; alles Theoretisiren sey Thorheit, Einschränkung aufs Praktische dagegen, auf Kultur des gemeinen Menschensinns, Weisheit; alle wahre Philosophie bestehe einzig darin, diese Weisheit zu lehren u. s. w. — Dieß ist dann das Bekenntniß der Herren Rüdert und Weiß in den oben angezeigten Schriften, mit denen wir es nun ferner auf folgende Weise halten wollen.

Wir legen billig das Original, die Schrift des Herrn Rüdert, zu Grunde. Im Allgemeinen möchte zwar, was ein geistreicher Schriftsteller von den gewöhnlichen Uebersetzern sagt, und was auch auf andere paßt, nämlich, daß sie die gewirkten Tapeten auf der unrechten Seite zeigen, wo die Fäden gröber aussehen, hier weniger seine Anwendung finden, da es in Ansehung des gemeinen Menschenverstandes keine Originalität gibt; insofern jedoch möchte es auf Herrn Weiß (welcher nach S. VI der Vorrede zu Nr. 2 durch seine Winke ein öffentliches Zeugniß davon für sich und andere ablegen wollte, daß der Grund der neuen Philosophie plötzlich und mächtig wirke) seine Anwendung haben, da es begreiflich ist, daß die freigemachte Quelle des gemeinen Menschenverstandes hier schon viel offener, ungehinderter und gleichsam lustiger fließe, als bei jenem, der sie erst wieder auszugraben hatte; aus diesem Grunde werden wir Hrn. Weiß zu Hülfe rufen, wo sich jener uns nicht ganz ausgesprochen zu haben scheint.

Im Allgemeinen haben wir das Verhältniß beider folgender Art gefunden. Es ist nicht zu leugnen, daß Hr. Rüdert eine Neigung zum Soliden, eine gewisse natürliche Anlage zur dritten Dimension und zum Handfesten hat, die sich nur selten als Plumpheit äußert, Schelling C. III

wie z. B., wenn er die Philosophen, die sich das Wissen zur Aufgabe setzen, Speculanten, Wissenschaftler u. s. w. (S. 6), das Speculiren einen gelehrten Müßiggang nennt, oder wenn er S. 5 sagt: Wer nach dem Grunde seines Wissens als Wissens frage, dem sey es nicht Ernst — ihn treibe speculative Neugierde, die eine ernste Philosophie vor die Thür weise; dagegen geht es bei Hrn. Weiß bereits ziemlich in die Fläche, was dort noch eine Art von Dicke hat, ist hier ganz erträglich dünne; bei Hrn. Rückert kann man noch etwas auf eine gewisse dumpfe und unbeholfene Verworrenheit des Kopfes rechnen, dieser dagegen ist ganz leicht und klar über die Sache des gemeinen Menschenverstandes; wahrscheinlich liegt darin auch der Grund davon, daß, was bei Hrn. Rückert noch als eine derbe Tendenz erscheint, hier ganz windig aussieht und eine völlig durchsichtige Armseligkeit angenommen hat.

Der Hauptsatz dieser Philosophie ist zwar schon oben ausgesprochen worden; um ihn aber wo möglich in seiner ganzen Klarheit zu gewinnen, wollen wir noch einige von den verschiedenen Formen anführen, unter welchen er wiederkommt. „Die Wahrheit ist eine Aufgabe, die durch Wissen nicht gelöst werden kann. — Alle realen Wissenschaften sind nicht durch Wissen, sondern auf praktischem Wege entstanden. — Dasselbe gilt auch von der Philosophie, sofern sie nur in der That Realität hat. — Die Gründlichkeit des Philosophen zeigt sich darin, daß er — — auf keinem Punkte sich einbildet (freilich!) etwas aus theoretischen Principien oder Gründen des Wissens zu erkennen. (Warum wird hier vermieden zu sagen, aus theoretischen Principien oder Gründen des Wissens etwas zu wissen?) — Im gefunden Seelenzustande verlangt der Mensch das Wahre selbst gar nicht u. s. w. Rückert S. 12. 17. 19. 27.

Die Leser müssen sich mit uns gedulden, bis wir im Stande sind vollends ganz klar herauszubringen, wie weit es mit diesem Verschmähen des Wissens und Theoretisirens gehe oder gemeint sey, und wie sich in dem Kopf der Hrn. Rückert und Weiß der Widerspruch von Wissenschaften, die nicht auf dem Wege des Wissens oder aus Gründen des

Wissens entstanden sind, und einer durchaus praktischen Philosophie aufgelöst habe. Zur vorläufigen Betrachtung wollen wir die Erklärung, die Hr. Weiß von theoretisch gegeben hat: „theoretisch heißt alles, was durch ein Denken hinlänglich bestimmt werden kann“ (S. 20), und einige andere Erklärungen desselben, woraus sich in Kürze etwas über den Sinn jener Meinung abnehmen läßt, mittheilen. Nach S. 78 kann die wahre Philosophie anheben nur mit einer praktischen Richtung, welche der Philosoph genommen haben muß, ehe er philosophirt, und welche, nach der gegebenen Beschreibung, darin besteht, daß er auf das Wahre und Gute ausgeht, nicht um es in seinem Grunde theoretisch zu erkennen — dazu soll es also nie und nimmermehr kommen, auch nachdem man sich die praktische Richtung gegeben hat; man wird begierig seyn zu wissen, worin nun die Philosophie bestehe, welche nach jener praktischen Richtung erst anheben kann — sondern, fährt der Verfasser fort, um sich nach und zu demselben unablässig zu bilden.

Sollte dieß noch nicht hinreichend befunden werden, so wird die Art, wie diese Philosophie gleich zu Anfang von Hrn. Weiß eingeleitet wird, allen möglichen Aufschluß darüber geben, was eigentlich ihn und seinen Autor drücke: es ist die sonderbare Eigenthümlichkeit aller bisherigen Philosophien, daß man ihre Grundsätze mit dem Verstande aufgefaßt haben oder wissen mußte, ehe man zu ihrem vollen Besitze gelangen konnte“ (Vorrede zu Nr. 2 erste Seite); an einen Gegensatz mit der Vernunft ist hier wohl nicht zu denken, da in dem ganzen Buche nicht das Geringste davon verlautet, beide vielmehr in ganz gleicher Verdammniß begriffen sind. So richtig jener Weg auch scheinen möge, so habe er doch dieses gegen sich, daß alle diejenigen übel berathen bleiben (ja wohl!), welche bei dem besten Willen nicht im Stande sind, sich mit ihrem Verstande zu jener Einsicht in die Wahrheit der Principien zu erheben. Man sieht also, für welche Art Menschen in dieser Philosophie gesorgt werden soll. Sie ist ein wahres Evangelium für den Pöbel, der zu ihr — dieß wird als sich von selbst verstehend vorausgesetzt

— eben auch ein Recht haben und gelangen soll, eine allgemeine Seligsprechung derer, die da arm sind an Geist. — „Soll denn die Philosophie Weisheitslehre seyn (dieß ist nämlich Herrn Weiß eine ausgemachte Sache, und welche Weisheit gemeint sey, wird in der Folge klar werden), und zwar zu der Weisheit der einzig richtige Weg, so scheint allen denen die Weisheit versagt zu seyn, welche nicht theoretisch genug gebildet sind, um durch Wissen der Principien der Philosophie zu ihr zu gelangen.“ — Freilich, die Pforte ist eng, und der Weg ist schmal, der zum Wissen führet, und wenige sind, die ihn wandeln. Eine breite Heerstraße der Weisheit für alles Volk soll nun angelegt werden — nicht nur die des insgemein sogenannten, schon übrigens hinlänglich gemeinen, gemeinen Menschenverstandes, des theoretischen, sondern eine noch viel breitere des noch gemeineren praktischen. — „Jetzt ist die Aussicht eröffnet zu einer andern nicht auf Theorie gebauten Philosophie“, welche also auch alle die Fehler vermeidet, die an den andern gerügt worden sind, nämlich, daß sie diejenigen ausschließt, die nicht Gaben genug haben, um sich zur Einsicht in Principien zu erheben. „Diese Philosophie unterscheidet sich von allen bisherigen Systemen vorläufig auch dadurch, daß sie nicht zuerst auf den Verstand wirkt.“ Sie nimmt dagegen die praktische Richtung in Anspruch, und wenn einer bisher sein Heil im Wissen suchte, oder wenn er glaubte, einen absoluten Grund alles Wissens in sich vor seinem Thun und unabhängig von demselben zu enthalten, so wird ihm nun vorerst das Irrige dieser Meinung deutlich gemacht u. s. w.“

Bei dieser Beschaffenheit der Sache hat Hr. Weiß hinlänglichen Grund, „den meisten Beifall für diese Philosophie von denen zu erwarten, welche keinem System, am wenigsten dem neuen Idealismus streng zugethan sind“ S. VII, und da die Receptivität für diese Philosophie ohne Zweifel in gleichem Verhältniß der Entfernung von aller Theorie und theoretischen Uebung des Geistes zunimmt, so kann man ohngefähr sehen, wo Hr. Weiß die meisten Anhänger zu suchen haben wird. — Dasselbst wird die praktische Richtung nach dem

Wahren auch noch als bestehend in einer aufrichtigen Lossagung von allem ursprünglichen Ich und aller Willkür des Denkens und Handelns beschrieben. Billig sollte der wenigstens, welcher zuerst diese Philosophie für das Volk, die nicht auf den Verstand wirkt, lehren wollte, zuvor die andere gelernt haben. Nachher freilich überhebt die praktische Richtung aller dieser Beschwerlichkeiten.

Wir könnten hier unsere Anzeige beschließen, da es ohne allen Zweifel unsern Lesern mit uns klar genug ist, daß hier durchaus nichts von Philosophie zu suchen sey; allein theils scheint es uns nicht uninteressant, an diesem Fall eine Probe des vorläufig beschriebenen negativen Construiren zu geben, theils hoffen wir, indem wir die subjektiven Quellen dieser Philosophie aufzeigen (da an objektive nicht zu denken ist), wenigstens einige Fäden zu entdecken, durch welche dieses platte Gewebe von Unwissenschaftlichkeit mit einigen herrschenden Vorstellungen zusammenhängt, und zugleich bemerklich zu machen, wie ein bloßer Keim von Unphilosophie, den irgend eine wirkliche Philosophie, wie die Kantische, übrig läßt, mit der Zeit sicher wuchere und für sich unabhängiges Unkraut erzeuge.

Die subjektiven Quellen also dieses Realismus betreffend, so ist die erste ohne Zweifel in dem gänzlichen Mangel an Kritik zu suchen, mit welcher die Verfasser von dem ganz aus der Erfahrung aufgegriffenen Gegensatz der Freiheit und Nothwendigkeit als einer absolut gewissen Sache ausgehen, an der es keinem Menschen einfallen könnte zu zweifeln; daß jene Entgegensetzung eine bloß abgeleitete, selbst nur im Bewußtseyn gemachte sey, und an sich so wenig ein Nothwendiges im Gegensatz gegen ein Freies als ein Freies gegenüber von einem Nothwendigen sey, ist ein Gedanke, der, eine einzige nicht verfolgte Spur bei Hrn. Rückert ausgenommen, den Verfassern offenbar nie beigegeben, und der ihnen ohne Zweifel auch unverständlich ist. Besonders zeigt sich bei Hrn. Weiß die Freiheit des Menschen als eine ganz unantastbare Sache, die überall vorausgesetzt wird als sich von selbst verstehend; keine Speculation kann sich dahin versteigen, sie zu leugnen,

als etwa die ganz absurde des Spinozismus, dem S. 29 entgegenge-
 setzt wird: der Mensch verliere in ihm seine eigne Existenz
 und sein selbstständiges Wesen, woraus ersichtlich ist, was es
 mit dem angeblichen Realismus, der Verdammung der Willkür und der
 Unterordnung unter das Reale für eine Verwandtniß hat, nämlich das
 eigne Daseyn und die Freiheit soll dabei doch bleiben (sie ist nach
 S. 31 ein unveräußerliches Gut des Menschen). — Im Spinozismus,
 heißt es ferner, ist dem Menschen nichts gelassen als ein kraftloses
 Gutfeyn, eine Liebe, welche nicht Kraft mit Kraft, Streben mit Stre-
 ben verbindet (im Spinozismus ist also Gott auch wohl ein Streben,
 eine Kraft; man sieht, daß dem Verfasser überall keine andern als
 empirischen Begriffe vorschweben); späterhin (S. 31) heißt es sogar,
 der Mensch werde im Spinozismus um seine Freiheit betrogen; wir
 wünschten zu erfahren, in welchem einzigen Systeme, auch den Ide-
 alismus nicht ausgenommen, die Freiheit eine andere Realität als für
 die Erscheinung hätte, wenn schon S. 32 berichtet wird, es haben zu
 jeder Zeit Männer (welche andere aber, als die mit den Hrn. Rüdert
 und Weiß sich am Boden der tiefsten Empirie hielten?) aufstehen müs-
 sen, welche es versuchten, die Freiheit in der Philosophie zur Ehre des
 Systems und das System zum Vortheil der Freiheit zu retten —
 und das bedeutendste dieser Art sey der neueste Idealis-
 mus. In demselben (S. 33) sey nichts ohne die Intelligenz, und die
 Intelligenz (sage Intelligenz) sey frei.

Alles beweist, daß die Reflexion der Verfasser die tiefste Stufe
 der Absonderung vom Absoluten, die nämlich, wo sie als absolute Ent-
 gegensetzung erscheint, aufgefaßt habe; auch Hrn. Rüderts Beweis
 seines Lehresatzes: die alte Aufgabe der Philosophie löse sich zuletzt in
 die Frage auf: wie es möglich sey, daß ein Freies mit einem Noth-
 wendigen außer ihm harmonire, wird aus ganz empirischen Begriffen,
 faktisch, mit der beständigen Voraussetzung „des eignen freien Wesens
 der Forscher“ geführt.

Es ist nichts Seltenes bei einer solchen verworrenen Eingeschränk-
 heit, daß ihr im Hintergrunde des Gedächtnisses etwas liegen bleibt,

worüber sie nun weiter nicht reflektirt, dieß braucht sie bei jeder Gelegenheit, und es ist gewöhnlich das, was sie verworren macht. So folgt allerdings, nachdem die Freiheit auf diese Weise vorausgesetzt ist, daß dem freien Wesen alles Nothwendige gegeben seyn müsse, so wie ferner mit diesem Mangel aller Kritik und Reflexion nothwendig die tiefste Subjektivität der Ansicht der Philosophie verbunden seyn muß. Wie denn Hrn. Weiß (nach S. 12) alle Evidenz eine bloß subjektive Nothigung ist, nach Hrn. Rückert aber (S. 7) unsere Forderung (eines Grundes jener Harmonie des Freien mit einem Nothwendigen) nicht auf Wißbegierde und Speculationsinteresse sich gründet, — darin läge eine objektive Tendenz) — „unser Interesse an einer solchen Harmonie hat vielmehr einen tieferen ernstern Grund, und indem wir dieser (ernsten) Stimmung unseres Geistes uns bewusst werden, sehen wir keinen andern Weg zur Lösung unserer Aufgabe, als vor allem unser Interesse an einer solchen Harmonie, d. h. den subjektiven Grund hierüber in uns selbst zu erforschen.“ Die sogenannte praktische Richtung ist also nichts anderes als die Richtung auf die absolute Subjektivität. Nach S. 28 ist das Wahre nicht in der Gewalt des Menschen, aber er ist in der Gewalt des Wahren; in seiner Gewalt ist lediglich Harmonie mit jenem Wahren. Außerdem, daß dieß vorläufig auch das Fixe der Entgegensetzung zwischen dem Freien und Nothwendigen darthut, zeigt es auch die beständige Voraussetzung, daß die Philosophie sich an das zu halten habe, was in der Gewalt des Menschen ist, also natürlich ganz an das Praktische.

Klar ist, wie von dieser aufs höchste gespannten Subjektivität, indem das Freie in der absoluten Entgegensetzung gegen das Nothwendige gedacht ist, der unmittelbare Sprung zu dem gemeinsten Realismus geschehen muß. Hiermit hängt genau das totale Mißverstehen erst des Kantischen und dann besonders des Fichteschen Idealismus zusammen, welches sich mit großer Arroganz, und von Seiten des Herrn Weiß mit ganz besonderer Naivetät äußert, und eine andere subjektive Quelle dieser Philosophie ist. Dem Herrn Rückert nämlich

ist es eine bekannte Sache, daß nach dem letzteren besonders das Freie — in seinem Sinne nämlich, in der empirischen Entgegensetzung gegen das Nothwendige — das Nothwendige erschaffe; dieß widerlegt er nun S. 21 ff. wie natürlich aus dem allgemeinsten Menschenverstand, indem er zeigt: Freiheit (im angegebenen Sinn) solle durch etwas anderes als nothwendig bestimmt angesehen werden, dieß sey die Aufgabe — nicht daß sich das Freie selbst schlechthin bestimme, denn auch der Böse bestimme sich schlechthin, sonst wäre er kein Böser. Der Idealist verfahre bloß im Gefühle seiner Freiheit, und breche alle Schranken der Nothwendigkeit, mit ihnen aber auch den festen Grund und Boden, auf dem der Mensch stehe, und ohne den er gar keinen sichern Fuß habe, mit Füßen ein. Der Idealist sage uns: in dem Freien liege das Nothwendige selbst ursprünglich und nothwendig. — Dem widerspreche aber der gesunde Menschenverstand. Das Freie löse seine Aufgabe nicht so, daß es das Reale hervorbringen strebe, sondern es solle und könne nur streben ein Bild des Realen zu werden. Auf diese Weise geht es denn nun weiter. — Wer zweifelt an allen diesen gemeinen Menschenverstandswahrheiten? Die Sache ist nur die, daß von dem Freien, wie es Hr. Rückert bestimmt, nicht nur insofern nicht, als es das Reale hervorbringen soll, sondern überhaupt nicht und in keinem Zusammenhang in der Philosophie die Rede ist. Es gehört ganz und gar zu der Empirie, und die Philosophie hat nichts mit ihm zu schaffen, mit allen jenen gefunden und derben Wahrheiten schlägt also Hr. Rückert seinen eignen gemeinen Menschenverstand, der den Idealismus für etwas nahm, was er so ohngefähr auch begreifen könnte. Durch die ganze Schrift bemerkt man keine Ahndung, daß es wohl etwa nicht das Rechte seyn möchte, die Philosophie überhaupt und den Idealismus insbesondere auf diesen ganz gemeinen Standpunkt herunterzunehmen, wo jeder Tagelöhner und Markthelfer auch steht und ihn, wenn er nur so viel davon wüßte als Hr. Rückert (welches leicht möglich wäre), auch auf gleich geschickte Weise widerlegen würde. In dieser bleiernen Dumpfheit spricht er nun weiter in demselben Tone fort: dem Realismus,

versteht sich dem Rückert'schen, gegenüber, sey der consequente Idealismus praktischer Egoismus und der Anfang aller Verkehrtheit und Thorheit des Menschen (S. 42), ein bodenloses System der absoluten Willkür (S. 54; S. 63 werden Willkür und Idealismus als ganz gleichbedeutende Worte eins an die Stelle des andern substituirt), der Idealist könne schlechthin an keinen Gott glauben (als ob es Philosophie wäre, an Gott zu glauben, welches Hr. Rückert S. 51 so erklärt: Ich glaube an einen Gott heißt: ich thue, als wäre ein Gott — welches denn philosophisch betrachtet die aller schlechteste und niederträchtigste Sorte von Atheismus ist); S. 84 fällt dieser Plumpheit doch ein, daß der Fichtesche Idealismus das Ich im Praktischen gleichwohl von etwas Aeußerem abhängig mache, gerade wie Hr. Rückert; von diesem Satz, den freilich in seinem Menschenverstandesinn noch keine Philosophie geleugnet hat, glaubt er nun, er sey im Idealismus als eine philosophische Wahrheit enthalten, und findet darin die einzig inconsequente Seite dieses Systems. S. 97 dankt er der Wissenschaftslehre, daß sie auf dem Felde dieser Philosophie (des Idealismus) den wohlthätigen und täuschenden Nebel vollends zerstreut, und uns da lauter Selbstheit und Willkür gezeigt habe, wo wir zuvor noch eine Herberge des Nothwendigen ahndeten.

Daß diese Ansichten bei Herrn Weiß noch mehr ins Klägliche übergehen, werden die Leser schon erwarten; wir wollen aber, um die zeitliche Abkunft dieser Philosophie noch bestimmter zu bezeichnen, besonders anführen, daß sie aus einem Gebränge der Verfasser zwischen Kant und Fichte entsprungen ist, über welches sich Herr Weiß folgendermaßen ausdrückt: „Entweder kühn durchgeführt die Ideenreihe, bis wo alle Realität Willkür wird (nämlich wie im transscendentalen Idealismus), oder lieber ein Ende gemacht aller Philosophie und zurückgekehrt zur Heimath der Mutter Natur“, zu welcher wir denn Herrn Weiß alles Glück wünschen, und ihm vorläufig schon das Eicheessen des goldnen Zeitalters empfehlen wollen¹.

¹ Man vergleiche zu dieser Wendung die ganz ähnliche, die sich in Abth. 2, Bb. IV, S. 22 findet. D. S.

Gleichwohl ist es offenbar genug, daß die beiden Herren Rückert und Weiß auch nur die Möglichkeit, über ihre Platteiten sich zu äußern, und ihnen wenigstens diese Form zu geben, ja selbst den ersten Gegensatz, mit dem ihr vermeintes Philosophiren beginnt, Kant und Fichte zu danken haben, und wenn Herr Rückert außer andern Annahmen gegenüber von Kant auch noch die hat, zu sagen: Friede sey zwischen dir und mir! oder wenn er Fichten, nachdem er die oben angeführten Aeußerungen über die bodenlose Willkür seines Systems gethan, anredet: „Edler Fichte, verzeih! Nein, du selbst bist ein anderes Ich als das, welches uns deine Lehre zeigt — ich sage es laut: dein wahrer reiner Geist ist der Inhalt dieses Schriftchens“ —, so hat er zu dem Ersteren allerdings insofern einigen Grund, als Kant die wahrhaft speculative Seite des Wissens in die praktische Philosophie gewiesen hat, zu dem Letzteren aber insofern, als er, selbst zum Volk sich rechnend, den wahren, reinen Geist Fichtes in einigen seiner populärsten Aeußerungen und Schriften sucht, wo denn allerdings etwa ein Rückertscher Menschenverstand einige Bestätigung für seine Herabsetzung des Wissens und die praktische Richtung der Speculation finden möchte, nach welcher das An-sich oder das Ur-Reale uns nur in der Pflicht vorgehalten wird, welchen Satz denn Herr Rückert auch Seite 67 zur Erklärung Kants anwendet.

Sonst ist offenbar, daß eben jenes leere Denken, gegen welches Kant und Fichte streiten, für Herrn Rückert ebenso wie für die übrige Menge das Wissen selbst ist, und daß er sich insofern mit dieser in dem ganz gleichen Wahn befindet, nur daß er, weil er doch so viel gemerkt hat, daß jenes kein wahres Wissen sey, nun das Wissen überhaupt wegwirft. So wenig ist ihm das wahre Licht über Kant oder Fichte aufgegangen.

Aus dieser gänzlichen Unwissenheit über ein absolutes Wissen, so wie der ersten fixen Entgegensetzung der Freiheit und Nothwendigkeit, die im relativen Wissen nie aufgehoben werden kann, folgt nun von selbst die Unfähigkeit, in welcher sich beide Verfasser befinden, sich außer den beiden Möglichkeiten eine andere zu denken, daß entweder das

Nothwendige aus dem Freien, oder das Freie aus dem Nothwendigen erklärt werden müsse, welche Unfähigkeit dann eine dritte subjektive Quelle ihrer Philosophie ist.

Jene Voraussetzung liegt zwar schon Herrn Rückerts erstem Beweis zu Grunde; er wiederholt es aber ganz bestimmt mehrmals, unter andern S. 97, wo es heißt: Idealität und Realität harmoniren nicht durch Wechselbestimmung (wer behauptet denn dieses?); sie harmoniren bloß dann, wenn das Reale als Grund des Idealen gedacht wird, und nicht wieder umgekehrt. „Sonst, spricht er nun wie im Traume fort, nimmt man an (wo denn?), alles Nothwendige habe ursprünglich seinen Grund in dem Freien.“

Da nun das Wissen gleichfalls in das Freie gesetzt wird, so muß jenes zu dem Nothwendigen, welches nach dem oben Angeführten zugleich Grund des Freien ist, dasselbe Verhältniß der Entgegensetzung haben wie dieses; hierauf beruht nun die einzige Art von Beweis, die für den Satz geführt wird: die Harmonie des Freien und Nothwendigen könne selbst kein Wissen seyn, und nicht nur schlechterdings auf dem Felde des Wissens nicht aufgefunden, sondern auch, aufgefunden, nie ein Wissen werden; denn, heißt es S. 7 f., sie soll das Denken und Wissen (das Freie) schlechthin bestimmen, mithin über alles Denken und Wissen als höchster Bestimmungsgrund desselben erhaben seyn und allem Denken und Wissen schlechthin vorhergehen. — Da wir unter Voraussetzung jener Harmonie erst überhaupt etwas wissen, so kann sie selbst kein Wissen mehr seyn. — Aus dem bloßen Denken (s. o.), Vorstellen und Wissen entwickelt sich nur leere Form. Die Realität des Wissens liegt in dem Bestimmtheiten durch etwas, das schlechthin außer aller Sphäre des Denkens und Wissens liegt. — Welches denn in Ansehung des Rückertschen Wissens wirklich ein unzweifelhafter Satz ist.

Bei Herrn Weiß ist jenes Verhältniß des Freien und Nothwendigen so entschieden, daß nach seiner Meinung außerdem nichts übrig bleibt, als „daß beide gleich ursprünglich und unabhängig nebeneinander sehn“, welches aber, sonderbar genug, eben der Fall seiner Philosophie ist, denn die einzige Art, das Freie aus dem Nothwendigen abzuleiten,

die ihm dort (S. 65) selber beigeht, ist, daß das Freie ein von dem Nothwendigen freigelassenes sey, wobei er sich selbst bewußt seyn wird, nichts gedacht zu haben. „Das Freie, fährt er hierauf S. 66 fort, ist nach allen Theorien etwas (freilich daran hat man noch nie gezweifelt), und für alles, was ist, wird ein genügender Grund gesucht; vom Freien also auch außer ihm im Nothwendigen. — Wollte man aber (S. 67) das Nothwendige durch das Freie bestimmt seyn lassen, „so geschah dieß (das Bestimmen nämlich) selbst nothwendig, d. h. durch die Natur des Freien schlechthin, und dann ist diese selbst nothwendig und nicht mehr frei.“ Auch nur diese, obgleich noch immer oberflächliche Reflexion, konnte, weiter verfolgt, zu etwas Besserem führen. Der höchste Grund, den Herr Weiß endlich gegen den Idealismus vorbringt (denn wir müssen ihm die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß ihm S. 67 allerdings noch etwas von dem Fall beigeht, daß Nothwendiges und Freies etwa absolut eins seyn möchten), ist der: Wie kann das ursprünglich Identische widersprechend werden bloß dadurch, daß es von einer andern Seite (sollte heißen: von verschiedenen Seiten) angesehen wird; welche gemeine Menschenverstandsfrage denn schon hinreichend beweist, wie gut Herr Weiß jenen Fall verstanden habe.

Die Meinung bei Herrn Weiß aber ist die, daß wir eigentlich weder den dritten noch den zweiten noch auch den ersten Fall annehmen, sondern uns ganz an den praktischen Weg halten, und auf diesem ein Bild jenes Realen, Nothwendigen — durch Freiheit!! hervorbringen sollen.

Der unbedingten Achtung beider Verfasser für das, was sie Menscheninn, Menschenverstand u. s. w. nennen, brauchen wir nicht weiter besonders als einer ferneren subjektiven Quelle Erwähnung zu thun; nach S. 26 Rückerts muß der Philosoph dem gesunden Menschenverstand Vertrauen einflößen und sich deshalb auf dem praktischen (empirischen) Standpunkte halten. — Der Stern des Philosophen ist ein Irriß, der gemeine Menschenverstand der Polarstern der Weisheit. Der Philosoph muß sich orientiren; an ihm ist die Reihe umzukehren und sich zu nähern, der Ausspruch des gesunden Menschenverstandes

ist für sich gewiß, der Ausspruch des Philosophen nur unter Bedingung u. s. w. (S. 28). Daß die ganze Folge von philosophisch seynsollenden Lehrrsätzen nun aus solchen gemeinen Menschenverstandsbrocken bestehe, z. B. daß das Nothwendige die Willkür einschränke, daß der Mensch nur in Rücksicht seines Thuns frei sey, nicht aber in Rücksicht der Folge desselben, womit dann klärllich bewiesen wird, wie wenig das Freie gedacht werden könne als das Nothwendige schaffend — kann man aus dem Bisherigen von selbst ermessen.

Hiermit verbindet sich eine besonders dem Herrn Weiß sehr beliebte Vorstellung von einer gewissen rohen Gesundheit der Seele, wobei man sich unwillkürlich an den Chinesen in Rom erinnert.

Wenn wir nun noch die schon einzeln bemerklich gemachte Schwermäßigkeit der Reflexion in Anschlag bringen, die durch das Ganze geht und aus dem allgemeinen, nun einmal daliegenden Vorrath von Begriffen und dem Schatz der Sprache, ohne alle weitere Kritik, ohne alle Abndung, daß es einer Rechtfertigung ihres Gebrauchs bedürfen möchte, Begriffe und Worte, wie es die Ergießungen des gesunden Menschenverstandes eben erfordern, aufgreift (z. B. S. 64 Rückert „das Nothwendige außer dem Menschen ist Thun auf ihn“ u. s. f. ferner) — wenn wir auch diese Dumpsheit in Anschlag bringen, so werden wir ein so ziemlich vollständiges Bild der Unwissenschaftlichkeit des Ganzen zum voraus entwerfen können.

Wir haben nun noch das nächste Resultat aus der subjektiven Quelle dieser Philosophie und das letzte objektive Endresultat für Philosophie und Wissenschaft überhaupt zu betrachten.

Wie sich das Freie und Nothwendige im Anfang, bleibt es auch in der ganzen Folge sich entgegengesetzt; dessen unerachtet aber wird das Nothwendige wieder zum Grund der Harmonie zwischen ihm selbst und dem Freien gemacht, das Freie im Nothwendigen gegründet. Es erhellt hieraus, nicht nur daß jener Gegensatz überhaupt ein schlechthin willkürlicher Anfangspunkt ist, und daß, um diesen Realismus zu erhalten, genau die Stelle des Bewußtseyns aufgefaßt werden müsse, wo das Freie empfängt und im relativen Gegensatz mit dem

Nothwendigen erscheint, — ein Müssen, für welches der einzige Grund selbst in der Willkür und der von dem allgerneinsten gemeinen Menschenverstand geleiteten Reflexion liegt, — sondern auch, daß es zu einer wahren und absoluten Harmonie des Freien und Nothwendigen auch im Fortgang nirgends kommen könne. Ist das Freie im Nothwendigen gegründet, so ist kein Grund, von dem Gegensatz anzufangen, sondern es muß mit dem Nothwendigen angefangen werden. Nachdem Herr Rückert sich mit dem Gegensatz lange genug gequält hat, kommt es S. 45 damit zum Durchbruch, daß der Mensch als frei schlechthin nichts sey. Wenn nun die Freiheit als Freiheit nichts ist, so konnte sie also der Nothwendigkeit auf keine Weise an die Seite gestellt werden. Man sieht wohl, warum diese Unwissenschaftlichkeit vermeiden mußte, die Freiheit gleich im ersten Princip zu negiren; ist das Nothwendige das Absolute, so mußte das Freie, als Erscheinung, aus ihm abgeleitet werden, welches dann speculativ, theoretisch gewesen wäre, und diesem gemeinen Menschenverstand schwer gefallen seyn würde; oder sollte die Antwort diese seyn: jene Ableitung sey unmöglich, so muß sich dann diese Lehre nicht für Realismus, sondern für irgend etwas anderes, eine Bouterwelische Unwissenheitslehre oder einen Schulzesehen Skepticismus ausgeben. Besonders merkwürdig in dieser Rücksicht ist der vierzehnte Lehrsatz S. 61, „die Aufgabe einer Harmonie ist nur die Aufgabe eines Menschen, nicht eines Freien überhaupt; nur für den Menschen ist Nothwendiges da; und Mensch heißt selbst nichts anderes als ein Freies, das mit einer Aufgabe, d. h. abhängig, einhergeht.“ — Man muß den auch geschwächt hervorbrechenden Lichtstrahl anerkennen, wo er ist. Es bedurfte von dieser Reflexion aus, welche im Grunde nichts anderes sagt, als daß der Gegensatz von Freiem und Nothwendigem überhaupt keine Realität an sich habe, daß er nur in Ansehung des menschlichen, d. h. doch wohl des endlichen Bewußtseyns überhaupt gemacht werde, daß also an sich so wenig ein Nothwendiges als ein Freies sey — es bedurfte von hier aus keines Schrittes, sondern nur der genaueren Beachtung dieser Reflexion selbst, um diesen ganzen Realismus als ein in seinem Fundament null und

nichtiges Ding zu erkennen, und einzusehen, daß wahrhaft und an sich das Freie so wenig im Nothwendigen als dieses in jenem gegründet seyn könne, daß beides nur die relativen Gegensätze an einem und demselben seyen, das an sich weder frei noch nothwendig, aber eben deswegen die absolute Einheit beider ist.

Es ist nicht zu zweifeln, daß in manchen Stellen, welche sich durch Stärke und durch Schönheit der Diction, durch Innigkeit und ein wirklich ernstes Gefühl auszeichnen (z. B. beim XXVII. Lehrsatz, „der Mensch und all sein Thun haben nur dann Realität, wenn er sich im freinothwendigen Thun seines Nichts für sich, aber zugleich des ewigen festen Grundes, in dem er ruht, lebendig bewußt wird, d. h. wenn er nichts für sich seyn will, weil er in der That nichts für sich ist; und dieß handelnde Bewußtseyn ist selbst zugleich die höchste Regel der Wahrheit und alles seines Thuns“), und mehreren andern ähnlichen Stellen, z. B. S. 90, dem Verfasser jene höhere Einheit vorgeschwebt habe. Denn mit jener Nothwendigkeit, die der Freiheit entgegengesetzt und ebenso unheilig ist wie diese, hat der Mensch ganz gleiches Recht zu seyn, und weit entfernt sich ihr zu unterwerfen, ist er vielmehr eben zum beständigen Streit mit derselben bestimmt, obgleich er auch von diesem frei zu seyn wünscht; jener Nothwendigkeit aber, welche nicht mit der Freiheit im Kampf liegt, jener göttlichen, übersinnlichen, unbewegten, heiligen, die Schicksal heißt, sich zu unterwerfen, ist die Lehre jeder ächten Philosophie und die einzige Weisheit.

Mit einer solchen Nothwendigkeit aber ließe sich dann nicht jenes leichte und frivole Spiel des gemeinen Menschenverstandes spielen; sie ist Gegenstand nur der Speculation, und wenn sie im Leben auch in ihren Wirkungen erfahren werden kann, so kann sie doch an sich selbst nur durch Vernunft und Philosophie erkannt werden.

Hieraus ist nun ohne Mühe zu begreifen, wozu in diesem Realismus jene Nothwendigkeit werden müsse, nämlich allerdings zu der greifbarsten, gemeinsten und durchaus empirischen des gemeinen Menschenverstandes. Die Harmonie mit dem Nothwendigen ist nicht eine Harmonie mit dem Ewigen, sondern (wie im XXsten Lehrsatz ausdrücklich

festgesetzt wird) mit dem Gegebenen; auch S. 92 wird das Nothwendige mit dem Anschaulichen (bei Kant) parallelisirt, und Herr Weiß, welcher überhaupt keine Ahndung des Höheren verräth (S. 45, wo er von Kant spricht), setzt ohne Bedenken das Reale in die Erfahrung, welches denn in diesem Zusammenhang, wir scheuen uns nicht es zu sagen, die wahre Gotteslästerung ist.

Das letzte objektive Endresultat des Ganzen construirt sich nun vollends von selbst.

Das ursprüngliche Verhältniß des Nothwendigen zum Freien ist Erfahrung (S. 64). Alles Wissen ist bloß Form des Thuns, das Thun selbst aber, da es mit dem Gegebenen zu harmoniren hat, — grober Empirismus, welches denn auch die wahre und richtige Uebersetzung des angeblichen Realismus ist. — Der Euphemismus ist verzeihlich, da es sonst nicht an Erklärungen fehlt, die bestimmt genug sind. Es gibt schlechthin gar kein Wissen vor dem Handeln, wird dem gleichgesetzt: es gibt gar kein Wissen a priori (S. 74); dieses (Wissen a priori) ist auch, wie man deutlich sieht, das Höchste, was die beiden Verfasser in der Philosophie überhaupt kennen. „Welchen Grund (a priori) mag auch wohl ein sich selbst genügendes (reines Ich) haben, aus sich herauszugehen, um dadurch eine Einschränkung seiner Thätigkeit von außen möglich zu machen?“ (S. 76 Rückert) — Wozu soll doch nur das Bewußtseyn erklärt werden? Ist diese Aufgabe der Philosophie in einem andern Interesse als in dem leeren der Speculation gegründet? — Das Bewußtseyn ist ja nie einem Zweifel unterworfen. —

Nach Herrn Weiß (S. 24) hat die natura naturans des Spinoza und Fichtes reines Ich das Hauptgebrechen, daß sie ganz unabhängig vom empirischen Ich handeln. Auf derselben Seite erhalten wir auch den vollkommenen Aufschluß, wie es mit der durchaus praktischen Philosophie gemeint sey. Nämlich, daß etwa das Objekt praktisch sey, macht die Sache noch nicht aus; für das Denken und dessen Geschäft ist es nicht praktisch. Es ist also wirklich auf eine völlige Negation alles Denkens angesehen; und erst mit dieser ist die radikale Umkehrung des Spinozismus, deren sich der Idealismus

nur fälschlich gerühmt hat (d. h. aller Philosophie) wirklich geschehen. Man könnte die Frage aufwerfen, fährt Herr Rückert fort, ob dann nicht wenigstens die Logik vor dem Richterstuhle des Realismus als Wissenschaft a priori anerkannt werden müsse? — Keinesweges . . . Sie ist im Grunde nur das, was man jetzt unter dem Titel der Moral aufführt (S. 77). Der Weise nur kann eine Wissenschaft a priori besitzen, nämlich insofern er andern Gesetze und Vorschriften gibt, sich selbst und ihren Zustand zu verbessern; dieß ist aber nicht so gemeint, als ob er dieß vor aller Erfahrung wüßte, sondern nur vor der der andern, nicht vor seiner eignen. Jede theoretisch behandelte Wissenschaft beruht als solche auf Willkür, ist Scheinwissenschaft und von aller wahren Realität entblößt (XXVster Lehrsatz). Aus diesem Grunde beruht auch Mathematik auf Täuschung — nur weil der Grund dieser Täuschung außer ihr selbst liegt, kann sie in sich formell zusammenhängend und gewiß sehn (S. 104). Mathematik und Physik, wie sie dormalen angesehen und behandelt werden, sind Scheinwissenschaften und gehen den Weg des Idealismus. Wir behandeln sie als etwas für sich, da sie doch offenbar ursprünglich nichts anderes als Form unseres Thuns sind (S. 63). Nicht daß wir nach mathematischen und physischen Principien ein Haus bauen können, beweiset die Realität jener Principien. Das Häuserbauen ist selbst ein freies Thun, und ein Haus ein freies Werk, welches an und für sich bloße Form ohne alle Realität ist (S. 109). Da nun jene Principien (S. 108) erst durch ihre Richtung auf Weisheit den Charakter der Realität erhalten, so ersieht man leicht, daß sie auch in ihrer Anwendung auf das Häuserbauen nur durch die Richtung des Häuserbauens auf Weisheit Realität erhalten. — Nach Herrn Weiß ist, die Philosophie mag anheben wo sie will, ein Faktum allezeit das, wovon sie ausgehen muß (Logik S. 189); „in das System des neuesten, sich kritisch nennenden, im Grunde aber transcendenden Idealismus (s. Hrn. Prof. Jakobs Annalen der Philosophie) können wir nicht eingehen, denn das Faktum der Erfahrung ist ein anderes: da ist (welche Tiefe der Reflexion!) in dem Bewußtseyn

nicht das Ding, sondern nur der Begriff vom Ding zufolge einer Empfindung, dieser Gedanke aber, dieses Wissen, wird bezogen auf ein anderes, welches theoretisch nicht erkannt, sondern ursprünglich nur nach praktischen Principien sehn kann“ (S. 198). — „Die neue Philosophie ist Organon der Wissenschaften, indem sie ihnen allen den Weg zeigt, den sie an der Hand der Erfahrung zu gehen haben“ (No. 2. S. 86). Dazu bedarf es also eines Organons. Unter diesen Wissenschaften werden Anthropologie (wozu auch die Psychologie gehört) und Naturwissenschaft die vorzüglichsten sehn. Wir dächten, dieß alles hätten wir vorher schon ganz ebenso gehabt; die psychologischen Erkenntnisse der Logik würden nun auch nicht mehr die schlechte Entschuldigung mit dem Zustand der Schulen bedürfen.

Da es auf so viel Seiten doch nicht vermeidlich ist, daß den Verfassern nicht bisweilen eine Art von theoretischen Gedanken in die Quere liefe, oder irgendwo die Unvermeidlichkeit eines Wissens hervorspränge, z. B. bei Weiß S. 79: „der Mensch fängt an mit dem reinen Entschlusse, auszugehen auf das Wahre — und es an sich abzubilden“ (wo man doch denken sollte, er müßte es in jenem Ausgehen erst gefunden, also gewußt haben, ehe er es an sich abbilden könnte), so muß man sich ihr Vermahren vor allem Wissen nicht nur privatim, als ein bloßes nur nicht Wissen, sondern als ein wirkliches positives Wehren gegen das Wissen vorstellen; und wenn Ulyß, um dem Gesang der Sirenen ungefährdet vorüberzuschiffen, seinen Gefährten die Ohren zuklebte, so muß man sich denken, daß sie erstens sich selbst nicht nur die Ohren, sondern alle Sinne und selbst den Verstand verkleistern, den aber, bei dem dieß nicht angeht, wenigstens mit dem Ankertau ihres Realismus an den Mastbaum zu binden suchen müssen.

Herr Weiß ist in der That zu bescheiden, wenn er überall Herrn Rückert als seinen Vormann erkennt und ihm den ersten Stoß zu der neuen Weisheit zu verdanken haben will. Denn in der Logik zeigt er sich überall schon ganz in den rechten Principien, und als Probe seiner Begriffe von wissenschaftlicher Form führen wir hier nur einige Stellen dieses Buchs an, S. 199: „die Philosophie kann nicht Wissenschaft

werden, sonst müßte das Wesen des Menschen ein Wissen und er ganz allein auf den Satz des Widerspruchs gegründet sehn“; — ferner den S. 337., wo er sagt: Constitutive Principien in der Philosophie müssen zwar sehn — nur aber hier können wir keinen Gebrauch davon machen, denn 1) dient die analytische Methode ganz besonders gut zum Anfang; 2) aber würde man alsdann fordern, daß Ein Princip aufgestellt würde — denn mehrere entgegengesetzte wären der Einheit der Vernunft und dem Interesse der Wissenschaft zuwider — allein dieß (Eine Princip) wäre nur in dem Fall möglich, daß die Erfahrung ursprünglich nichts als ein Produkt der Spontaneität sey — und dieß wird geleugnet. — So ist es ja also mit constitutiven Principien in der Philosophie überhaupt nichts; sechs Zeilen vorher aber wird behauptet, sie müßten allerdings sehn. —

Wer so sehr Stümper ist, hat wohl allen möglichen Grund, auf das Wissen und Theoretisiren Verzicht zu thun und den Grund einer Philosophie, die nicht zuerst auf den Verstand wirkt, plötzlich und mächtig auf sich wirken zu lassen.

Unsere Leser werden in Ansehung des Herrn Rückert von selbst die Bemerkung gemacht haben, wie sich in ihm als würdigem Repräsentanten für die Philosophie der allgemeine praktische Brauchbarkeits- und Nützlichkeitsgeist der Zeit ausdrücke, und begreifen, wie die Absonderung des Handelns von aller Speculation, der Moral von den Ideen, als ob auch nur ein Handeln, das würdig ist so genannt zu werden, möglich wäre, ohne speculative Ideen in ihm auszudrücken, endlich auch diese Wendung nehmen mußte, und wie nun zuerst der auf das Wissen überhaupt geworfene Verdacht, dann die Wirkung, welche der Idealismus fast allgemein gehabt hat, die meisten in Ansehung ihres Denksystems bis zum absoluten Nihilismus zu reduciren, die äußere Form dazu geliehen hat, und wie hierauf von dieser totalen Zerknirschung und subjektiven Nichtsheit der Weg zu diesem Realismus nur Ein Schritt ist. Wie sich die von Kant dargethane Idealität der Außenwelt durch den Fichteschen Idealismus bei Herrn Rückert wirklich in eine absolute Willkür und Nichtigkeit, die nun ganz nothwendig ihr Entgegengesetztes

hervorbringt, verwandelt hat, kann man unter andern an der Art sehen, wie er die Täuschung, welche der Mathematik zu Grunde liegt, erklärt. Das Nothwendige, sagt er, ist für das Freie ewig Eins, wenn dieses sich nämlich frei auf dasselbe als seinen letzten Grund hinrichtet. Richtet es sich dagegen als Willkür auf sich selbst, so hört das Nothwendige außer ihm in dieser Eigenschaft für es auf; es ist nicht ewig Eins, es erscheint ihm als ein Vieles, Mannichfaltiges, Verschiedenes, als immer ein Anderes. — Auf diesem Standpunkte wird ihm die Sphäre, worin das (idealisch) Viele ihm aufeinander erscheint, der Raum, die Folge, jenes Vielen — Zeit werden. Der Grund von Zeit und Raum ist also Willkür, das in Willkür verwandelte Nothwendige. Für einen auf seinen Grund gerichteten und der Einheit des letzteren sich bewußten Geist gibt es daher schlechterdings weder Raum noch Zeit, daher auch keine Mathematik u. s. w. (S. 104 ff.).

Man wird in dieser Erklärung, außerdem daß sie nur nicht tief genug geht, um die wahre zu erreichen, auf jeden Fall eine gewisse herzhafte und entschlossene Art zu denken finden; und so wenig Ansprüche auf Philosophie und eine höhere Begeisterung, als die des gemeinen Menschenverstandes, das Ganze machen kann, so ist doch schon oben bemerkt worden, daß einzelne lichte Stellen und Blicke einer nicht durchgedrungenen, auch wohl nicht zum Durchdringen bestimmten Speculation darin angetroffen werden, so wie es unleugbar ist, daß der Wendung, welche das Denken des Verfassers genommen hat, wirklich eine kräftige und originale praktische Tendenz zu Grunde liege, die, wenn sie sich, anstatt gegen die Philosophie, dahin kehrt, wohin sie ihrer Natur nach gerichtet seyn muß, nämlich gegen das Leben und die mehr äußern Sphären menschlicher Thätigkeit, sich mit viel Energie und Wirkung wird äußern können.

Was aber den Herrn Weiß betrifft, so müssen wir gestehen, daß wir bei ihm weder Herzhaftigkeit noch Entschlossenheit des Denkens, nicht einen entfernten Zug von Speculation oder irgend eine andere ursprüngliche Richtung, als die der Geistesdürftigkeit und des Unvermögens gefunden haben, welches denn auch das Einzige ist, was sich

von ihm in diese neue Philosophie geworfen hat, die ihm nicht so sehr an ihm selbst willkommen ist, als weil sie ihn ein für allemal der Beschwerlichkeiten des philosophischen Verstandesgebrauchs überhebt und noch dazu bei aller Unwissenheit sehr weise und kluge Mienen anzunehmen erlaubt. Anders als höchst gemein kann man gewiß eine solche Art zu denken nicht finden, die gegen keine speculative Idee oder gegen die Speculation selbst eine andere Waffe hat als die Verufung auf die Menschheit, worunter nicht der vernünftige Theil derselben (denn sonst könnte unmittelbar auf diesen provocirt werden, auch ist es eben nicht um diesen zu thun, wie S. 75. 76 klar gesagt ist: der Mensch will nichts ursprünglich für sich sehn, kein Ich, keine reine Vernunft —), sondern offenbar der rein thierische oder wenigstens der thierische als nothwendige Zugabe zum vernünftigen verstanden wird. Sorge doch für die Menschheit in diesem Sinn wer da will, durch Rumfordische Suppen, Runkelrübenbau¹ u. s. w., nur in der Philosophie wolle man nicht für sie sorgen. Herr Weiß aber meint, wenn er sagen könne: die Menschheit möchte diese Art zu philosophiren nicht gutheißern, eine Philosophie von Grund aus geschlagen und vernichtet zu haben.

Von Kant heißt es, S. 45: „dadurch, daß er auf dem empirischen Boden zu festen Fuß gefaßt habe, um zu jenen Speculationen, welche eine Abstraktion von allem Gegebenen fordern, gelangen oder sie gut heißen zu können, wenn ein anderer sie aufstellte — habe er sich zu seinem Ruhme in seiner Menschheit bewährt“; nach S. 47 findet der Mensch Kants Resultat (daß zu der Sinnlichkeit und dem Verstand a priori noch Empfindung hinzukommen müßte) richtig, „denn er hatte schon lange den Lustgebäuden der Metaphysik bedenklich zusehen, und freut sich nun — der Antinomien in ihrer Leere“. — „Der Mensch muß auch in der Philosophie eingedenk bleiben seiner Natur (welcher andern nach dem Vorhergehenden als der thierischen?), damit dem Speculationsgeist Einhalt geschehe“. — S. 55: „Auch in Kants praktischer Philosophie, und noch lieblicher als dort (in

¹ Vergl. 1. Mth., Bb. 3, S. 622, Anm. 2. D. 5.

der theoretischen), weht der gute Geist des reinen Menschen; daselbst. — Daß sich der Mensch das Gesetz selbst gebe, welchem er sich doch stets unterworfen fühle, er, der stets unter dem Einfluß der Objekte steht, und geboren wird und stirbt, ohne gefragt zu werden (hier ist also die Thierheit ganz klar; an einer andern Stelle, S. 83, wird zu gleichem Zweck eine weitläufige Beschreibung der schwachen Anfänge des Menschen vom Gehen und Sprechenlernen an gemacht), — dieß begreift der Mensch nicht. — „Die Menschheit triumphirt über die Wissenschaft“ (S. 53), dagegen (S. 62) im Spinozismus seufzt und stöhnt sie. Nach S. VIII der Vorrede verdient es wohl von Neuem untersucht zu werden, und fragt sich überhaupt noch: ob der Mensch ursprünglich ein Ich sey (dieß ist also die Untersuchung des Idealismus). Der Hauptfehler ist: das reine Ich ist nichts für die Menschheit, wahrscheinlich ebensowenig als der reine Raum der Geometrie. Der Hauptsyllogismus gegen alle theoretische Philosophie, der S. 79 noch einmal wiederholt wird, kommt darauf zurück: in der Philosophie als Theorie sey alles nur gewiß, sofern es nothwendig gedacht werde. Nun aber wirke im Denken nicht der ganze Mensch, also *ic.* Um die niedrige Art zu denken, die durch das Ganze geht, noch weiter einzusehen, muß man vorzüglich die Stellen lesen, wie S. 22, wo an der wissenschaftlichen Philosophie getadelt wird, daß man durch dieses Wissen noch nicht gut werde, und allerdings große Erkenntniß haben könne, ohne deswegen vernünftig zu leben, wozu doch alle Philosophie benutzt werden müsse. — Wie mag doch, heißt es S. 61, dem Menschen jene Idee eines tadellosen Handelns (das reine Ich) genügen. — „Für das reine Ich sey es ein ewiger Vorwurf, daß es vor aller Zeit aus sich herausging und die Welt der Objekte schuf, um sich nachher in dieser Welt und durch diese Welt ewig zu quälen. Freilich, wie es dem reinen Ich je einfallen könnte, sich bis zu der Individualität des Herrn Weiß zu beschränken, um sich mit Philosophie und der Behauptung seiner Thierheit gegen die Philosophie zu quälen, möchte ein schwer zu lösendes Problem seyn. — Wenn man diesen faden, unflugen Schwäger nun wieder von dem Ernst und der Würde der

Philosophie, von dem Heiligsten und Besten, was auf diesem Wege, dem idealistischen, verdrängt werde (S. 61), reden hört, oder wenn man Tiraden wie folgende liest: „das Freie schaudert zurück, und Auflösung in alle Elemente ist Wohlthat gegen die Zumuthung, ein Gott zu werden“ — es fürchtet dennoch immer, einmal ein Gott zu werden! — so kann man sich dann erst einen vollkommenen Begriff von der Gemeinheit und Unwürdigkeit machen, die sich hier als unverderbte Menschheit, reine Menschennatur u. s. w. aufbringt.

Wie wenig ernstliches Bemühen um Philosophie Herr Weiß sich gegeben habe, erhellt aus der leichtfertigen Unwissenheit, mit der er über die Lehren früherer Philosophen spricht, und man kann wohl sagen, der gänzlichen auch historischen Unkenntniß der Philosophie. Wissen kann Herr Weiß nicht, noch kann ihm in seinem ganzen Leben begreiflich werden, wie ganz und gar nichts er von Philosophie überhaupt verstehe; jener Punkt ist faktisch, und macht ihn vielleicht aufmerksam, da er doch dem Titel nach Professor der Philosophie heißt, insofern wenigstens sein Freies auf das Nothwendige zu richten, daß er aus der kleinen Periode von Pythagoras, der den Namen σοφός in den des Philosophen verwandelte, bis auf Herrn Rückert, der dieß nun wieder umgekehrt hat, — von der Philosophie soviel historische Kenntniß, als ohne eignen Geist möglich ist, sich zu verschaffen sucht. — „Alle metaphysischen Systeme, heißt es S. 113, enden bei einem absoluten; besteht es in einem Sehn, so nennen sie es den Gott“. Nach S. 14 konnte Leibniz nicht sich denken, wie zwei ganz heterogene Substanzen, Geist und Leib, aufeinander wirken. Nicht doch; Leibniz gab gar keine zwei ganz heterogene Substanzen, als Leib und Seele, zu; nach S. 70 aber bestehen bei Leibniz neben und außer den Monaden auch die Körper, und S. 14 wird dieß so erläutert: die Monaden empfinden, und das Zeugniß der Sinne hierüber (über das Empfinden?) kann keine Täuschung seyn: es gibt also Körper — dieß alles, wohl zu merken, nach Leibniz! Bei Descartes wirken nach S. 12 Materie und Geist aufeinander, allein ihre Wirkungen stehen unter der Leitung einer höchsten Macht. Welche richtige Vor-

stellungen vom Spinozismus und Idealismus der Verfasser habe, ist schon hinlänglich früher bemerklich gemacht worden, welche Begriffe aber von der Würde der Philosophie, mag unter andern Folgendes zeigen: „Zu allem andern, sagt er, nehme man nun noch, daß jede Philosophie als Wissenschaft, je vollkommener sie war, um so mehr dem gemeinen Menschenfinne, der natürlichen Ansicht der Dinge entgegen sprach. Spinoza will mich bereben (bewahre Gott, wer wird den klugen Herrn Weiß etwas bereben wollen? — Und der thörichte Spinoza dem weisen Herrn Weiß etwas weiß machen? Der weiß sich schon davor in Acht zu nehmen), ich sey nur eine Modification der Gottheit. (Daß Spinoza von Herrn Weiß bewiesen, er sey eine Modification der Gottheit, wird wohl sonst niemanden bekannt seyn; wär' es nun die billige Bescheidenheit, sich selbst für unwürdig zu halten, eine Modification der Gottheit zu seyn und auch nur einen Strahl der natura naturans in sich zu haben, so verdiente dieß Lob; Herr Weiß aber dünkt sich etwas viel Besseres und gar anderes zu seyn als nur eine Modification der Gottheit, und es wird nun ganz klar, wie hoch bei aller Unterordnung unter das Reale das vermeinte Ich und die eigne Menschheit des Herrn Weiß steht). — Fichte, heißt es weiter (S. 71), bürdet mir auf, durch eine höhere Thätigkeit als die alltägliche im Denken und Handeln (producire ich die Objecte). Es ist also nur die Nichtalltäglichkeit dieser Thätigkeit, was sie verdächtig macht. „Wer glaubt, heißt es weiter, (glaubt) allen diesen Lehren? Ich frage, wer glaubt als unbestochener Mensch. Und woher hat denn die Philosophie das Recht, den schlichten Menschenverstand eines Irrthums zu zeihen? Sprach er doch laut und herrlich und lange vor aller Philosophie!“ —

Jemand, der so ohne allen Verstand spricht, und indem er beständig den gesunden Menschenverstand als die gute Gabe Gottes im Mund führt, auf jeder Seite beurkundet, wie gänzlich es ihm selbst sogar daran gebricht, überhebt die Philosophie aller Kritik, und kann an seinen eignen Richter verwiesen werden. Wir werden uns nicht wundern, wenn die meisten Leser finden sollten, daß wir uns bei Produkten

der Art wie die Rückertschen und Weißschen über alle Gebühr verweilt haben. Wir führen aber dagegen an, erstens, daß solche Produkte nicht außer dem Zusammenhang des Ganzen betrachtet werden müssen und darum wenigstens Rücksicht verdienen, weil dieselbe Tendenz, die sich in ihnen nur auf eine auffallendere Weise kundgibt, sehr vielen, ja den meisten philosophischen Bestrebungen der Zeit, welche manchen Lesern alsdann vielleicht doch nicht so unmerklich vorkommen möchten, nur verborgener, zu Grunde liegt; alsdann auch, daß jeder wissen müsse, zu dem bestimmten Zweck auch die bestimmten Mittel zu ergreifen. Wir werden uns auch ferner nicht verbrießen lassen, die Unwissenschaftlichkeit, Oberflächlichkeit, diesen Grad der Verwilderung, den man sich kaum so vorstellen könnte, und jene niedrige Denkart in der Philosophie, wo wir sie finden, mit gleicher Genauigkeit darzustellen; die allgemeine Versicherung der Platitude hat auf die zunehmende Unverschämtheit derer, gegen welche sie gerichtet ist, keine Wirkung, als die, daß sie ihnen Muth macht, in Intelligenzblättern u. s. w. sich in gleicher Allgemeinheit und mit der ihnen eignen Arroganz dagegen zu wehren und vor dem Publikum weiß zu brennen. Darlegung von Gründen im Detail muß ihnen diesen Muth nehmen. Wir werden die Hoffnung nicht aufgeben, auf diesem Wege die Beendigung jenes immer mehr umgreifenden Unwesens erreicht zu sehen, daß, indem in jeder andern Wissenschaft und Kunst, auch der gemeinsten, zum Lehren, wenn nicht besonderes Talent, doch wenigstens Kenntniß des Geschehenen und Erfundenen erfordert wird, dagegen in der Philosophie alle Augenblicke andere ohne vorhergegangene Studien, ohne vorläufige Uebung des Kopfs auch nur an dem Vorhandenen, voll krasser Unwissenheit, die nur von ihrem Dünkel und ihrer pöbelhaften Art, über philosophische Dinge zu denken, übertroffen wird, sich zu Lehrern aufrichten. Die noch immer nicht erloschene Achtung für Gründlichkeit läßt auf die Erreichung dieses Zwecks um so sicherer rechnen, da jene, wenn sie durch Gründe, wie wir wohl wissen, absolut unverbesserlich sind, doch bis jetzt noch einige Scheu vor der öffentlichen Meinung haben (die sie jetzt nur zu hintergehen hoffen), und durch diese zuletzt wohl auch noch soviel

Respekt vor der Philosophie bekommen möchten, um mit ihren unreinen Händen sie unberührt zu lassen.

Wir wünschen, daß Herr Weiß seine Talente, die für die Philosophie von keinem Werth sind, andern Fächern nicht entziehe, worin sie glücklicher angewendet seyn würden, und in denen er sich durch Schriften, wie: über die Annehmlichkeiten des Landlebens oder den Einfluß schöner Naturscenen auf die Bildung des Herzens, oder allgemeinere: über den Nutzen der menschlichen Glückseligkeit, u. dgl. bei einem Theil des Publikums vortheilhaft empfehlen wird.

Notizenblatt.

1.

Besonderer Zweck des Blattes.

Von dem inneren Zustand der Philosophie ist in der dem Ganzen als Einleitung vorgesezten Abhandlung ein allgemeines Bild entworfen worden; der äußere Zustand, welcher nicht vor die Kritik gehört, ist darum doch nicht so uninteressant, daß nicht allerdings Notiz von ihm genommen werden dürfte. Denn, um nichts von den merkwürdigen klimatischen Unterschieden zu sagen, welche die Betrachtung desselben im Großen wie im Kleinen und sogar schon auf der geringen Oberfläche Deutschlands zeigt, so sind äußere Erscheinungen, welche auf Philosophie Bezug haben, schon ihrer Natur nach mehr oder weniger Wirkungen innerer Verhältnisse, und weisen auf diese zurück. Umstände und Schickung der Zeit haben der Philosophie in unsern Tagen ein sehr ausgedehntes und für ihre innere Kultur nicht ganz unwichtiges Verhältniß zu einer Menge von Gegenständen und Menschen gegeben, die, wenn sie sich besinnen könnten, selbst verwundert sehn müßten, wie sie dazu gekommen. Die allgemeine Aufmerksamkeit, welche die Philosophie auf sich gezogen, hat den Schwarm von Menschen immer mehr vergrößert, der, wenn er nicht in sie eindringen kann, sie wenigstens äußerlich umschwirrt und sich durch sein Gesumme unnütz macht. Eine Menge friedlicher Bürger des Gelehrtenstaats, die innerhalb der vier Pfähle ihrer Brodwissenschaft vergnügte Leute gewesen sind, hat

die allen andern Wissenschaften von der philosophischen Republik aus angebrohte Erschütterung oder gar Revolution aus ihrer Ruhe aufgestört. Gewiß ist es ein merkwürdiges Zeichen der Zeit, wenn auch die curta supellex einen Kurt Sprengel nicht abhält, von den Transscendentalphilosophen Notiz zu nehmen; oder wenn ein solider, hausbackener Verstand sich von Tübingen her vernehmen lassen muß: die Zeit sey noch nicht gekommen, wo man es als ausgemacht ansehen könnte, daß die Erscheinungen der Natur durch die Gesetze des Denkens bestimmt seyen; oder ein ungezogener junger Mensch aus Niedersachsen, den Köschlaub von wegen seiner Lügenhaftigkeit gezüchtigt hatte, im Intelligenzblatt der Jenaer Allgemeinen Literaturzeitung auf die Philosophie und das, was dieser Pöbel Sophisterei nennt, schimpfen muß. Das häufig wiederholte Verschmähen des Auktoritätsglaubens, des Mangels an Selbstdenken, hat endlich die Folge gehabt, daß jeder, der irgend eine Trivialität aufzujagen im Stande ist, sich zu einem Philosophen von eigner Hand constituirt, und wenn man ihm etwa zu verstehen gibt, daß er gegenüber von Fichte z. B. allerdings zu schweigen und in allewege die Hand auf den Mund zu legen habe, im Intelligenzblatt der Allgemeinen Literaturzeitung ganz ungebärdig sich aufstellt, auf seine Selbständigkeit pocht, und sich nicht etwa darüber verwundert, daß dieser überhaupt seiner nur Meldung gethan, sondern darüber, daß er die wahre Meinung über ihn gesagt hat.

Dieß alles und noch mehr bildet ein für die Philosophie selbst ganz äußeres Verhältniß zu einzelnen Menschen; ein weit ausgedehnteres und mehr oder weniger allgemeines zum gesammten Publikum bildet die Betriebsamkeit ganzer Institute, die, außerdem daß sie den Gang der Literatur im Ganzen und das Wohl aller Wissenschaften leiten, insbesondere auch das der Philosophie bei dem Publikum besorgen und befördern wollen. Obgleich das mit Recht berühmteste und durch einige in früheren Zeiten an den Tag geförderte Meisterwerke im Fach der philosophischen Kritik ausgezeichnetste derselben, die Jenaische Allgemeine Literaturzeitung, dem allgemeinen Loos menschlicher Dinge so wenig entgehen konnte, daß in der letzten Zeit, in Ansehung der

Philosophie, fast sogar das Sprüchwort an ihm wahr geworden wäre: der Krug geht so lange zu Wasser, bis er bricht, so ermangelt es doch, nachdem von ihm die weise und in der That lobenswerthe Maxime angenommen worden ist, von der Recension bedeutenderer philosophischer Werke gänzlich abzulassen, nicht, unbedeutende von Zeit zu Zeit mit einer passenden Sauce zu versehen. Zum Theil in Recensionen, zum Theil und besonders in eignen Aufsätzen gibt die Oberdeutsche, sonst auch Salzburger genannte, Literaturzeitung den Salat dazu, der, weil er ohne Salz und Pfeffer ist, von den Würzburger Gelehrten Anzeigen mit Petersilie gewürzt, von den Tübingischen aber mit einer Gabeln Dels unschädlicher Platitude übergoßen wird, so daß das Publikum im Ganzen wenigstens immer noch auf eine Art von philosophischem Gericht rechnen kann. Zu diesen, obgleich sie abgängig geworden sind, doch noch Abgang findenden Blättern gesellt sich ein beigängiges Institut unter dem Namen eines Jahrbuchs der Literatur, das im Bewußtseyn seiner Beigängigkeit, wie billig, bescheiden ist, und sich im Ganzen bloß für ein merkantiles Anzeigecomtoir anerkennt und ausgibt, aber durch eine gewisse Gründlichkeit auch in philosophischen Beurtheilungen mit den abgängigen noch immer die Vergleichung aushalten kann. Die Erlangische Literaturzeitung hat im philosophischen Fach sich durch mehrere Recensionen über die allgemeine edle Simplicität und Mittelmäßigkeit erhoben, ist aber dadurch stark in den Ruf gekommen, den transcendentalen Idealismus unerlaubtermaßen zu begünstigen, und überhaupt sich an die verderblichen Neuerer anzuschließen, weshalb auch noch ganz kurz in dem Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung gegen sie, wenn nicht die Glocke angezogen, doch wenigstens eine Schelle geläutet worden ist.

So groß und umfassende die Geschäftigkeit dieser Institute ist, so gibt es doch sogar einzelne Menschen, die sie durch Industrie hierin noch zu übertreffen suchen, und unter andern einen durch Natur und Fleiß ausgezeichneten Böttcher, der allein fähig ist, das ganze große Heidelberger Faß der Literatur, das sich zu jeder Messe mit so verschiedenartigen Ingredienzien füllt, mit Einem, aus Einem Stück

gearbeiteten Reiz zu binden. Unendlich angenehm muß es einem großen Theil des Publikums seyn, der, ohne eben genaue und richtige Begriffe zu verlangen, gleichwohl ein allgemeines Apperçu des jedesmaligen Ertrags begehrt, und obenein noch durch die Lehrreichen Gleichnisse, welche dabei von Thierpflanzen, Schnabelthieren und aus allen drei Reichen der Natur und Kunst hergenommen werden, eine so ziemlich vollständige Kenntniß aller naturhistorischen und anderer Merkwürdigkeiten der letzten Zeit erlangt, und da des Geträttsches im bürgerlichen Leben ohnehin nicht genug werden kann, hier noch überdies mit Stadtgeschwäzen aus der gelehrten Welt regalirt wird. Da in Deutschland alles nachgemacht wird, so ist zu fürchten, daß, wie nach der obigen Bemerkung die Philosophie und jedes einzelne Fach der Literatur, besonders aber der Industrie, seinen Insektenschwarm herbeizieht, so sich nicht eine eigne Art großer dicker Schmeißfliegen bilde, die nicht nur auf einzelne Produkte, sondern auf das Gesammte der Literatur sich niederlassen. Eine solche Fliege hat sich noch unlängst, den Herausgebern wahrscheinlich unbemerkt, in der Mesrelation der Stuttgarter Allgemeinen Zeitung auch auf Hegels Schrift: Differenz des Fichteschen und Schellingischen Systems der Philosophie, gesetzt, und wir machen um so mehr auf sie aufmerksam, da dieß eben ein Beispiel ist, welche glaubwürdige Klatschereien und in der Sache gegründete Nachrichten das Publikum sich auf diesem Wege zu versprechen hat¹.

Dieß alles, was wir hier angeführt haben, obgleich es nur einige Züge davon sind, rechnen wir zu dem äußeren Zustand der Wissenschaften. Was sich von diesem auf Philosophie bezieht, werden wir in diesem Notizenblatt berühren, in der Hoffnung, besonders durch Aufmerksamkeit auf das deutsche Recensirwesen es unsern Lesern zu empfehlen. Denn wem wird es nicht angenehm seyn, die vortrefflichen Aeußerungen und philosophischen Sentiments, die unter der Menge anderer Recensionen und in den voluminösen Bänden der gelehrten

¹ Zu dieser Stelle war im Kritischen Journal (1. Bd., 1. Stück, S. 120) eine eigene Erklärung Hegels gegen den Verfasser der Mesrelation in einer Note beigelegt, welche hier weggelassen ist. D. H.

Blätter als einzelne Perlen versteckt liegen, hier besonders aufbewahrt zu finden; wen es nicht interessiren, wenn wir, von diesen Aeußerungen aus schließend, dem neugierigen Publikum Kunde und Notiz von den eignen Grundsätzen mancher Beurtheiler und ihren philosophischen Systemen geben können, welche ohne unsere Bemühung wahrscheinlich ewig verborgen blieben, da bekanntlich die philosophischen Recensenten an kritischen Instituten, ausgenommen die Erlanger Literaturzeitung, woran ordentlich auch sonst bekannte philosophische Schriftsteller, als da sind Fichte, Steffens, Eschenmayer, Schelling u. a. m. durch Beiträge Theil genommen haben sollen, sich mit dem Schreiben und Verfassen eignen Schriften oder gar Aufstellung von Grundsätzen und Systemen in der Regel eben nicht abzugeben pflegen.

2.

Ein Brief von Zettel an Squenz.

Ich weiß nicht, Freund, wie es kommt, aber es geht mir fast wie Ihnen¹, daß ich keine zwei Gedanken im Kopf zusammenbringen kann, und ganz unberufene Vorstellungen, die mir noch überdieß höchst ungelegen sind, sich zwischen meinen Entschluß, zu denken, und die Ausführung eindrängen und die letztere im höchsten Grade beschwerlich machen². Könnte ich Ihnen die ganz eignen Empfindungen beschreiben! Bisweilen ist es mir, als wäre ich schon gestorben; das viele Vorschwäzen von meinen Seelenwanderungen macht mich in unseligen Augenblicken oft wirklich glauben, daß ich dieselbe Transformation wieder erfahren, die ich schon einmal im Sommernachtsstraum³ erlitten habe. Was in mir jetzt eben aufs neue diese Vorstellungen erregt hat, ist eine Recension der beiden ersten Hefte der Beiträge in dem Leipziger Jahrbuch der neuesten Literatur Stilk 125.

¹ Beiträge III. Stilk, S. 111.

² Beiträge daselbst, S. 112.

³ Shafespeare's dramatische Werke, übers. von A. W. Schlegel. Erster Bd. S. 221.

So hat also meine treue Sorgfalt, solchen Recensionen, die unsere Sache verschreien und das Publikum dagegen stimmen könnten, durch eine eigne in der Jenaer Allgemeinen Literaturzeitung zuvorzukommen¹, nicht verhindern können, daß nicht eine solche sogar in Leipzig an den Tag käme. Der Verfasser ist wiederum ein offenes Mitglied der bewußten esoterischen Schule. Es ist mir zwar überhaupt oft verwunderlich, daß, obgleich von dem neunzehnten Jahrhundert nun schon beinahe ein Jahr verflossen ist, doch eben der jüngste Tag des Idealismus und das wahre und eigentliche Ende der philosophischen Revolution, zu dem ich dem Jahrhundert Glück gewünscht habe, noch immer nicht sich einfinden oder auch nur von ferne durch Zeichen zu erkennen geben will, so daß mir meine sämmtlichen Ermahnungen über das Subjektiviren in der Philosophie und das Herumdrehen um den Mittelpunkt der Wahrheit nicht selten wie in den Brunnen gefallen vorkommen. Die Fichtisch-Schellingischen Transcendentalphilosophen, wenn sie noch recht linde sind, sehen meinen jetzigen Zustand als einen für meine Individualität nothwendigen Uebergang und etwaigen Durchbruch zum wahren Idealismus und mein provisorisches Philosophiren überhaupt nur für eine Art von Fegeseuer an, in dem ich mich jetzt herumwälzen müßte, um, wenn ich mich genug gereinigt, der intellektuellen Anschauungen ihrer Philosophie vielleicht noch theilhaftig zu werden. Ueberhaupt fange ich an zu merken, daß sie unsere Sache für gar nichts Originelles, nicht einmal für einen eignen Aufzug, sondern nur für ein schlechtes, unbedeutendes, auf meine Kosten, zur Hochzeitfeier des Theseus und der Hippolyta, aufgeführtes, sich von selbst in nichts auflösendes Zwischenspiel achten. Ich wußte nun zwar sehr wohl, daß es mit unserer Philosophie noch nicht ganz im Reinen wäre, und machte zu diesem Behuf die Erfindung des vorläufigen Philosophirens, denn, dacht' ich, kommt Zeit, kommt Rath; auch gab ich in der letzten Darstellung den Gegnern auf eine feine Weise zu verstehen, daß ich ihrer absoluten Identität des Subjektiven und Objektiven nicht so sehr abgeneigt wäre, nur daß man damit nicht gleich ins Haus fallen müßte,

¹ Beiträge I. Stück, S. 164.

auch habe ich mir ihre hauptsächlichsten Schlagwörter so ziemlich angeeignet, und überhaupt unter der Hand verschiedene kleine Modificationen eingeschaltet, mit denen ich mich in der Folge werde ausreden können, so daß von dieser Seite nichts zu fürchten schien. Allein was das problematische Philosophiren betrifft, so ist es mir von dem D. Hegel in der bekannten Schrift sehr übel versalzt worden, so wie dieß überhaupt ein gar kategorischer Mensch ist, der die vielen Umstände mit der Philosophie nicht leiden kann, und nur so geradezu auch ohne das Appetit hat. Dabei ist es nicht leicht ihn zu lesen und zu verstehen, und er hat noch die Unart, mich mit witzigen Einfällen anzulassen, wobei ich mich gar nicht zu benehmen weiß, da ich selbst außer vielen andern Pastern auch von dem des Witzes mich völlig frei weiß, höchstens, daß ich, wenn sie es mir zu arg machen, bisweilen ein wenig scurril zu seyn mich bestrebe. Ueberhaupt ist es mir eingefallen, daß die Gegner sich gar nicht auf Widerlegungen einlassen zu wollen scheinen, sondern noch immer uns bloß lächerlich machen wollen, welches ich gar nicht vertragen kann, denn ich bin ein so zärtlicher Esel, daß ich gleich fragen muß, wenn es mich kitzelt¹. Der Respekt ist völlig dahin, denn, ob ich gleich nicht gesagt habe: ich habe weder am Anfang noch in der Mitte noch selbst kurz vor dem Ende der philosophischen Revolution gewußt, wovon eigentlich die Rede sey, so habe ich doch gesagt, sie sey anders ausgefallen, als ich am Anfang, anders als ich in der Mitte, und wieder anders als ich gegen das Ende angekündigt und behauptet²: da ich nun mit jeder dieser Perioden das wahre Ende prophezeit und durch jede dieser Wendungen die höchste Idee der Philosophie realisirt glaubte, so muß ich entweder nicht gewußt haben, was Philosophie, oder nicht, wovon in jenen Versuchen sie zu realisiren die Rede sey, so daß es ebenso viel ist, als ob ich jenes gesagt hätte. Was aber die anderen Feinheiten betrifft, so hat der oben angeführte Recensent sogar schon im voraus darauf hingedeutet, wenn er sagt: Sonderbar genug sey mir bei meinem idealistischen Cursus eben die

¹ Sommernachtsstraum, 4. Aufzug, 1. Scene.

² Beiträge I. Vorrede S. III f.

Forderung entgangen, daß beim Absoluten von aller Subjektivität und Objektivität zu abstrahiren sey, hieraus habe sich nun mein polemisches Princip gebildet, nach welchem ich die Bestimmungen des Absoluten, wie sie in einem reflektirenden System, dergleichen das Fichtesche, eben für die Reflexion, nothwendig sind, für dem Absoluten selbst und objektiv inhärirende Qualitäten halte. Im Allgemeinen behauptet er, daß ich das Absolute nur durch Ueberlieferung erhalten habe, und erklärt daher meine Mißverständnisse, sowie er mir auch nicht undeutlich Ignoranz Schuld gibt, indem ich das Märchen von Spinozas Objektivismus noch immer so wie das von Fichtes Subjektivismus nachbete. Was mögen nun das für neue Händel seyn? Denn von beidem bin ich ja noch vor kurzem ganz gewiß gewesen. Es ist freilich wahr, daß, da ich die Philosophie überhaupt erst durch die Kantische kennen lernte, mir der Sinn für andere Philosophie als diese ursprünglich schon verrückt wurde, und da ich bald darauf anfang die Briefe über selbige und ein eignes System zu schreiben, so hielt ich mich auch fähig, a priori, nämlich aus meinen eignen jedesmaligen Grundsätzen heraus zu bestimmen, was andere Philosophen gedacht haben müssen, und ich gestehe, daß mir dieser Fehler noch jetzt bisweilen nachgeht. In der Fichteschen Schule, wohin ich ganz roh kam, ließen sie mich freilich merken, ich müßte eine geraume Zeit mich als bloßen Schüler betrachten, der ganz von vorne anzufangen habe, ehe ich mir beigegeben ließe, selbst wieder etwas zu wissen; dieß gefiel mir nicht, und darum entlief ich bei der ersten Gelegenheit zu Ihnen, lieber Squenz. Nun suchen jene mich freilich zu bedeuten, daß ich, der es nur mit dem angestrengtesten Lernen zu etwas hätte bringen können, der Mann nicht sey, der ihre Systeme beurtheilen, noch viel weniger sie belehren könnte, was ihre Systeme seyen, oder ihnen meine eignen groben und unreinen Begriffe davon (so drücken sie sich aus) aufdringen dürfte. So bemerkt auch der Recensent (woher die Leute nur alles erfahren mögen?), daß ich Schellings Naturphilosophie, welche als zweite Grundwissenschaft der Philosophie mir das nöthige Licht über den von mir mißverstandenen transcendentalen Idealismus hätte geben können, bloß bei

Gelegenheit der in Geschwindigkeit gemachten Anzeige seines transscendentalen Idealismus kennen gelernt, und also den Werth, welchen die momentane Sonderung beider Grundwissenschaften als solcher für die Reflexion und ihre Wiedervereinigung auf Darstellung des ächt speculativen Systems habe, nicht habe bemerken können.

Fast fürchte ich, lieber Sequenz, daß wir einen dummen Streich gemacht haben, unser System rationalen Realismus zu nennen. Warum haben Sie auch so geradezu gesagt, ich bin und bleibe Realist¹? Das benutzen nun die Feinde, und sagen: der Rationalismus sey weder reell noch ideell, also könne auch ein Realismus nicht rational seyn, und das wäre ja das Aergste, was unserem System begegnen könnte, wenn es nicht rational wäre. Der Rationalismus, meint der Recensent, lasse sich nur denken, entweder als reflektirender, wo er vermöge der doppelten Ansicht der Reflexion transscendentaler Idealismus oder Naturphilosophie ist: oder als construirender Rationalismus, welches wohl die eigentliche Benennung für die reine und Eine, an sich weder idealistische noch realistische, Philosophie sey. Sie merken wohl, wo das hinaus will?

Ganz besonders ist mir aufgefallen, daß der Recensent uns Schuld gibt, in unserer Philosophie sehen noch viel ärgere Concrecenzen und Coalitionen der Phantasie, als wir denen unserer Gegner Schuld geben. Ich weiß nicht, wie das kommt, da ich doch, Gott weiß, keine Spur von Phantasie an mir bemerken kann, vielmehr einen ganz trocknen, ja dürren Kopf habe. Das muß also auf Sie gehen, Sequenz, und (lassen Sie es mich gestehen) öfters kam es mir vor, als ob Sie zwar, Gott sey Dank! keine Einbildungskraft, aber eine pferdemäßige Phantasie haben. Diese schreckliche Phantasie wird uns noch ruiniren, besonders wenn sie Ihnen noch oft solche Querstreiche macht, wie in Ihrem letzten Schreiben. Denn überhaupt habe ich bemerkt, daß die Gegner gegen Sie eine absonderliche Verachtung affectiren und von Ihnen fast nur wie von einem mauvais sujet reden. Wir wollen die Gegner nur eine Phantasie für das Schlechte zuschreiben, und der Recensent sagt unter andern: ich scheine den Aufsatz über Heautogonie

¹ Beiträge I, 159.

zu einem Absonderungsorgan für meine polemischen Eruditäten bestimmt zu haben, und in dem über Autonomie habe sich meine Verfolgungswuth, die er mit der eines Renegaten vergleicht, sogar bis zum Passquill gesteigert.

Melden Sie mir doch mit ungehender Post, was wir unter Realität verstehen wollen, aber in unumwundenen und klaren Ausdrücken, denn der Recensent sagt, solange ich über das, was ich so nenne, mich nicht bestimmt erkläre, so lange sey alles, was ich schreibe, so gut als nicht geschrieben, welches doch wieder entseßlich wäre.

Wenn mich die Gegner nur nicht noch einmal fragen: was ich unter Anwendung des Denkens als Denkens verstehe, und wie ich mir die Einwirkung der Identität auf den Stoff denke, oder ob dieser von Gott erschaffen sey, oder nicht?

Ganz unerträglich ist es doch, daß ich die Theorie des Vorstellungsvermögens immer wieder auf dem Brod essen soll; auch der Recensent bringt sie wieder in Anregung, indem er sagt: der fixe Punkt aller meiner Metamorphosen sey die eigne Elementarphilosophie, jene bestehen ohne alle Beziehung auf Vollkommenheit in einem Schwanken nach entgegengesetzten Richtungen, in deren Mitte der eigentliche wahre Zustand des sich metamorphosirenden Subjekts (da meint er wohl mich) liege, und da ich jetzt gewissermaßen die Totalität der Schwankungen von diesem Punkt aus erreicht habe, so müsse für mich, der ich mich eben auf dem Wendepunkte befinde, natürlich der Schein entstehen, als sey nunmehr die philosophische Revolution vollendet, indeß für den Beobachter nur die Vermuthung übrig bliebe, daß die ganze Summe der Declinationen nur gleichsam Einen philosophischen Tag in meiner philosophischen Periode ausmache, und daß die philosophische Nadel (was mag er wohl damit meinen?) über kurz oder lang von Neuem ihre Abweichung beginnen werde.

Ich kann nicht sagen, lieber Squenz, wie ganz eigen mir zu Muth wird, wenn ich mich so ganz als ein naturhistorisches Objekt betrachten und construiren sehe, und das unglückliche Wort: Metamorphose bringt mir wieder die alten Grillen in den Kopf. O göttliche Titania!

Was wird nun erst vollends aus Jena kommen? Mit Einem Wort, Freund, ich bin in einem fatalen Zustand, und damit ich Ihnen, liebster Squenz, alles beichte¹, wenn Sie fortfahren, so faumselig zu sehn, und die bestialische Phantasie nicht bald unterkriegen, die sie durch die lebhaften Ideenassociationen verhindert, an der Begründung der philosophischen Analysis aus einem gemeinschaftlichen Standpunkte zu arbeiten², so ist das Stück zum Henker.

Ich umarme Sie.

Ihr

Am Ende des ersten Jahrs des
neunzehnten Jahrhunderts.

Bettel, der Weber.

¹ Beiträge I, S. 162.

² Beiträge III, S. 111.

3.

Neue Entdeckung über die Fichtesche Philosophie.

(Jenaer Allg. Literatur-Zeitung, 1801, Nr. 362.)

„Fichte dürfte wohl seine Lehre auf etwas gründen und mit etwas verbinden, was er in seiner Abhandlung (über die Religion) und in deren Vertheidigung, und in der That in allem, was er bisher unter seinem Namen über sein System bekannt gemacht hat, verbirgt. Dieses System muß man sorgfältig studiren, muß dem, was aus der Ableitung alles Bewußtseyns aus den Bedingungen des Selbstbewußtseyns folgt, selbst nachgehen, ohne auf Fichtes Leitung zu warten; dann erst erblickt man das in dem Dunkel des Allerheiligsten verborgene *Εν και παν*, das Fichte selbst in seinem sonnenklaren Berichte noch nicht an das Licht gezogen hat; dann erst erscheint seine Gotteslehre in ihrer Klarheit und in ihrem innigen Zusammenhang mit seinem System; und dann erst kann man mit Erfolg die Waffen des gesunden Menschenverstandes gegen ihn gebrauchen.“

Wir haben uns nicht enthalten können, diese Stelle als in mancherlei Rücksichten charakteristisch unserem Notizenblatt einzuverleiben; was

1) die neue Entdeckung über das Allerheiligste der Fichteschen Philosophie und das Licht betrifft, das in dasselbe gebracht wird, so spiegelt sich unverkennbar das neugierige Studium der Philosophie darin ab, das sorgfältig selbst nachgeht, nicht auf Leitung wartet, noch sich hingibt, sondern immer seiner vollkommen bewußt auf die Entdeckung losgeht, welcher von den bisher bekannten Namen denn der neuen Philosophie zu geben sey; hat ein solches Studium einen Namen herausgebracht, so glaubt es das Esoterische entdeckt zu haben, und weil der Philosoph nicht selbst einen alten Namen braucht, schließt es, er habe ein Geheimniß aus dem Wesen seiner Philosophie machen wollen, die man für sich und andere ans Licht ziehen muß; solcher Befriedigung genießt denn auch dieser Lichtzieher, den wir oben sprechen ließen, und der für das Wesen der Fichteschen Philosophie den Namen *ἐν καὶ πᾶν* entdeckt hat.

2) Dieser Lichtzieher erweist der Fichteschen Philosophie eine unendlich größere Ehre, als er ohne Zweifel dachte und wollte; es läßt sich von einer Philosophie gar nichts Höheres sagen, als daß nichts Philosophisches, sondern nur der gemeine Menschenverstand gegen sie aufzubringen ist.

3) Ebenso ist es auch für das größte äußere Glück einer Philosophie zu erachten, wenn dasjenige, was gegen sie sich hören läßt, sich selbst für dünnkellosen gemeinen Menschenverstand erkennt; denn die leidigste Seite des Kampfs einer Philosophie ist immer die, daß sie es mit gemeinem Menschenverstand zu thun hat, der sich für Philosophie hält, und es ist nichts schwieriger, als ihm jenen philosophischen Dünkel zu benehmen.

4) Der Erfolg, den die Waffen des gemeinen Menschenverstands haben, ist allerdings bei ihm unfehlbar, solange er sich nicht verführen läßt, aus seiner Gemeinheit herauszugehen; wenn er es mit der Philosophie zu thun zu haben glaubt, so hat dagegen die Philosophie nichts mit ihm zu thun.

4.

Ausbruch der Volksfreude über den endlichen Untergang der Philosophie.

(Oberb. Allg. Literatur-Zeitung, CXXXIII. 1801. Recension der Kritik der theoretischen Philosophie von Schulze. Erster Band.)

„Es ist endlich einmal Zeit, daß den Philosophen die Decke weggenommen wird, die ihre Augen seit mehr als 2000 Jahren mit Finsterniß bedeckt hat. Die Geduld geht nicht ins Unendliche und hat ihre bestimmten Grenzen. Wenn die Erwartung zu lange getäuscht wird, so bricht zuletzt unser Unwille um so lebhafter aus (*le cri de la nation!*), je länger uns leere Worte und Versprechungen hingehalten haben. Die Philosophen haben schon lange die Erwartung des Publikums getäuscht, sie haben schon lange einen ewigen Frieden unter sich durch eine allgemeingültige Philosophie, durch eine Philosophie ohne Namen versprochen; und mit jedem Jahrhundert wird der Streit in der Philosophie größer; fast mit jedem Jahrzehend gehen neue Systeme der Philosophie hervor, die alle miteinander im Widerspruche stehen, und doch alle auf Allgemeingültigkeit Anspruch machen.“

Es wird hier ein Verhältniß zwischen Philosophen und einem Publikum aufgestellt, wie zwischen einer Administration und dem Volke; die Philosophen hätten das Amt der Seelsorge für die Vernunft des Volks und die Pflicht auf sich, ihm eine constitutionelle Philosophie zu machen und die Vernunft des Volks zu verwalten, welches sich darüber auf seine Philosophen sollte verlassen und seine sonstigen Geschäfte darnach betreiben können; nach der Ansicht dieses Recensenten hat das Publikum eine allgemeingültige Philosophie erwartet, die ihm gegeben werden sollte; das Volk hat zweitausend Jahre vergeblich gewartet (von welcher eselhaften Geduld ist doch dieß Volk), und wenn es noch sechstausend Jahre wartet, so würde es keine Philosophie bekommen; denn das Warten verhilft eben so wenig dazu, als das Warten, bis der Acker von selbst Korn trüge und sein Brod gebacken präsentirte zur Sättigung. — Aber das so lange getäuschte Volk läßt endlich, wie wir

sehen, gegen die Administration der Vernunft seinen Unwillen losbrechen; es findet einen Mann, der als sein Messias sich an seine Spitze stellt, denn „Herr Hofrath Schulze hat sich das unsterbliche Verdienst erworben, den ewigen Streit in der speculativen Philosophie zu endigen (nicht daß er die Vernunftadministration verbesserte, sondern wie ein Marat, daß er alle Systeme, die sich um die Regierung rissen, guillotinirt). Er hat gezeigt, daß die Philosophie einen Erbfehler hat, u. s. w. Er stellt daher einen Skepticismus auf, den der gewöhnliche Vorwurf nicht trifft, denn der Verfasser erkennt die logischen Wahrheiten an; u. s. w. Der Skepticismus des Verfassers ist einleuchtend und klar, daß wir fest überzeugt sind, daß dadurch über alle Systeme der theoretischen Philosophie der Stab gebrochen ist; daß in unserm neuen Jahrhundert die speculative Philosophie als eine Wissenschaft betrachtet werden wird, die als ein künstliches Gewebe von leeren Begriffen nur müßige Köpfe beschäftigen kann.“

Der Umstand ist nicht zu übersehen, daß der, der dieses Freuden- geschrei erhebt, nur den ersten Theil des Schulzeschen Werks vor sich hatte, worin die philosophischen Systeme nur erzählend dargestellt werden, und den zweiten nicht, worin ihre Grundlosigkeit erst erwiesen wird, also schon über das bloße Versprechen ihrer Widerlegung seinen Jubel erhebt.

Der Jubel über den Untergang der speculativen Philosophie trifft genau mit der psychologischen und moralischen Begründung und Auf- führung der Philosophie zusammen, der wir hier im Vorbeigehen er- wähnen müssen, wovon ein gewisser Pfarrer und Professor Salat in Schriften: über die Aufklärung, und: Winken des Verhältnisses der intellektuellen zur sittlichen Kultur, und beständigen Erklärungen und Erzählungen darüber, in der oberdeutschen allgemeinen Zeitung ein eitles und leeres Gewäsche zu machen gar nicht aufhören kann. Es scheint, dieser Herr Professor Salat hält sich eigentlich für den philo- sophischen Apostel Bayerns, und es hat seinem Apostelamte keine an- dere Bestätigung mehr gefehlt als die wohlfeile Märtyrerkrone, welche ihm seine geistlichen Obern bereitet haben; für das ursprüngliche Diplom zu seinem hohen Verufe, der Ritter gegen die Finsterniß zu werden,

aber scheint er den Umstand zu halten, daß ins philosophische Journal einmal ein leichter und unphilosophischer Aufsatz, der ihn zum Urheber hatte, aufgenommen wurde; es erscheint keiner seiner vielen geschwätzigen Erzählungen von sich und seiner moralischen Philosophie, worin er nicht dieser Ehre, einen Aufsatz im philosophischen Journal gehabt zu haben, erwähnte, und keine Woche der oberdeutschen Zeitung, worin er nicht ein solches eitles Ausframen der Humanität und Moralität und praktischen Philosophie und alles Guten und Wahren und des Vorwärts zum Bessern und Vervollkommenung darbrächte. Das Kantische Moralprincip ist gerade die lahme Mähre, die sich in diese Schwemme schaler moralischer Brühen hineinreiten läßt; der Fichteschen Philosophie traut er nicht recht, denn man kann nicht wissen, ob diese nicht Mücken „aus dem dunkeln Lande des Mysticismus“ im Kopf habe, so viel wenigstens ist sicher, daß sie gar speculative Philosophie ist; vor deren einem wie vor dem andern Salat und seine moralische und humane Philosophie gleicherweise hange hat; und das eine oder das andere wäre doch Gewürz, das ihrer Geschmacklosigkeit allein nachhelfen könnte. Wie müssen der bayerischen Gediegenheit solche moralische Saalbadereien und asthenische Salate anekeln, durch welche diesem Bayern die berlinische Aufklärerei in ihrer plattesten Gestalt als eine moralische und humane Aufklärung zugewinkt und eingepfropft werden soll; Salat nennt das, auf eine empirische, das heiße praktische, Weise das Wahre und vorzüglich Wichtige der neuern Philosophie in den Kreis eines feineren und selbstdenkenderen Publikums einführen; wenn das selbstdenkende bayerische Publikum aus dem Salatschen Einführen einen Begriff von der neuern Philosophie erhalten müßte, so müßte es sich wundern, wie unter dem selbstdenkenden Publikum des übrigen Deutschlands räsonnirende Eitelkeit und humane Mattheit für Philosophie gehalten werden könnte, und ihr billig seine unphilosophische Verbhheit vorziehen, welche Salat und Consorten breit und platt zu schlagen sich bemühen.

Es fällt uns, nachdem das Vorherige schon abgesetzt ist, ein neuer Salat in der oberd. allg. Liter. J. XVIII. ff. 1802 in die Hand, worin jene praktische und moralische Tendenz des Philosophirens, welches

der oben angeführte Prophet der Platttheit und Seichtigkeit in Bayern übt, und das Verhältniß, das sie sich zur Philosophie gibt, aufs naivste ausgedrückt ist, und wovon wir uns nicht enthalten können einiges beizubringen, um die Züge dieses moralischen Philosophirens zu vervollständigen. Es ergibt sich nämlich daraus, daß dieses Philosophiren seine Forderung der Moralität, als des einzigen tiefen Grundes der Philosophie, darum macht, um alles Philosophiren überhoben zu sehn, statt desselben moralische Eitelkeit und Dünkel geltend zu machen, und zur Kritik philosophischer Systeme das einfache und schlechte Hausmittel gebraucht, ihre Urheber und Anhänger aus eigener moralischer Urtheilskraft zu unmoralischen Menschen zu creiren. Der Geist, nur nicht der Buchstabe, ist Salats Geschrei, der Geist, der Geist, nicht die Formeln, nicht ein bestimmter Begriff, auf das innere, tiefe Wahre und Urwahre, auf den moralischen Geist kommt es an; sein ermunternder Ausruf und moralischer Rippenstoß: Immer vorwärts zum Besseren, Vollkommenen! In Ansehung des Theoretischen geht ihm nichts über die schöne philosophische Nüchternheit in Ansehung der Begriffe, des Wissens, der Theorien, Systeme u. s. w., auch die intellektuelle Bildung und der reinere Begriff ist von großem Belange u. s. w. — In solches Treiben und Aufrufen und Winken setzt er das Philosophiren; er erkennt den Werth der Theorien, Systeme, sofern sie aus der Kraft des Intellektuellen kommen und vornämlich in der Schule oder nach ihrem Maßstabe gebaut werden, keineswegs, er erkennt vielmehr die Nothwendigkeit und den entschiedenen Nutzen derselben, unmittelbar für den studirenden Jüngling und mittelbar fürs Ganze. — Ein solches eitles Saalbadern ins Allgemeine hinein muß man für das halten, was Salat den Geist nennt, das Geistigste aber ist ihm das Winken, denn im Winken ist am wenigsten Buchstabe. Die intellektuelle Kultur ist ihm von großem Belang, aber weil der Geist alles ist, so erklärt er, daß es auf mehr oder weniger unreine scientifische Begriffe nicht ankomme, der bloße Systematiker aber sehr zuvörderst auf den Buchstaben, nicht auf den edleren Geist; die Systeme gehen aus dem intellektuellen Vermögen hervor, aber es komme darauf an, welcher Geist

sie bewohne; intellektuelles Vermögen und Geist sind Salat zweierlei Dinge. Welche Kraft er diesem intellektuellen Vermögen zutraut, bestimmt sich dadurch, daß ihm der denkende Geist 1) nicht nur von außen abhängig ist, sondern auch 2) als Menscheng Geist in sich selbst beschränkt; 3) alsdann ist auch die Philosophie nicht allein durch den moralischen Zustand jedes Einzelnen bedingt (denn frei ist des Menschen Wille!), sondern auch 4) bald mehr bald weniger von den äußern Umgebungen und folglich selbst von der Kraft des Mechanismus abhängig. — Kurz man muß auch in dem Salatschen Gewächse Geist und Buchstaben absondern; zum Buchstaben desselben gehört, daß ihm das intellektuelle Vermögen vom Belange ist, der Geist aber, der über diesem moralischen Wasser schwebt, ist die platteste Verachtung desselben; eine Verachtung, die ihre Verächtlichkeit mit dem moralischen Mantel des Besseren und Vollkommneren zudeckt und unter dieser Haut hervor ungeschämt ihre ungezähmte Eitelkeit zur Tugend decretirt und die Unwissenheit (die Salat in dieser Kritik einer Geschichte der philosophischen Systeme, aus welcher wir diese Brocken nehmen, verräth) nicht nur nicht zu verbergen sucht, sondern eher groß damit thut, so wie dieß moralische Fell sich zur gemeinsten Unverschämtheit berechtigt glaubt; es ist nöthig, heißt es, auf das Wesen der Philosophie, sofern es sich in dem schönen Verbande zwischen Beispiel und Lehre offenbart, besonders hinzuweisen, zumal da kürzlich in der neuesten Schule des Idealismus glänzende Sophisten aufstanden, die praktisch zwischen Wissenschaft und Leben eine weite Kluft statuiren; — was heißt dieß praktische Statuiren anders, als daß die Sophisten des neuesten Idealismus unmoralische Menschen seyen; das läßt sich Salat von seinem Geiste sagen, der nur den Geist mittelt und über den Buchstaben, was bei Salat so viel als die Wissenschaft selbst heißt, weggeht. Wenn die moralische Platttheit ohne Eitelkeit ist, so könnte sie sich selbst genügen; aber wenn sie davon angestekt ihr großes Wort und Urtheil über Philosophie mitsprechen zu müssen meint, so bleibt ihrer Unfähigkeit, zu den Regionen einer intellektuellen Welt aufzusteigen, nur die überall sich aufdringende moralische

Suffisance dagegen. Was sich Salat von der neuen ästhetisch=philosophischen Schule oder der neuen Sophistik, wie er es nennt, aufgemerkt und in seinem Kopfe überallher zusammengerührt hat, ist, daß das Moralische und Physische hier nicht mehr wesentlich unterscheiden sehen, aber die Schönheit sey das Höchste (also nicht bloß Abbild oder Widerschein der Sittlichkeit in der Sinnenwelt), und die Religion sey die Poesie der Philosophie!! Daß, setzt Salat hinzu, eine solche Sophistik zur Befriedigung sowohl als zur Beschönigung der Leidenden in dieser empirischen Welt trefflich taue, das versteht sich — und das wissenschaftliche Urtheil lautet dahin: das System dieser philosophirenden Schöngeister (darunter scheint nämlich dieser Schwäger, der sich besonders einbildet gut schreiben zu können, was, wie er sagt, bei einem Katholiken noch immer etwas Seltenes ist, sammt und sonders alle zu begreifen, denen seine Facultät nichts abgewinnen kann, das sie sich anzueignen vermöchte) ist übrigens bloßer Naturalismus, mit theoretischen (logischen und metaphysischen) Formeln künstlich eingefaßt und geschminkt mit den Farben der Aesthetik. — So urtheilt über die wissenschaftliche Seite der neueren Philosophie dieser feine moralische Mann mit einem „übrigens“ so im Vorbeigehen ab; den Hauptaccent legt der unwissende Dünkel aber auf die Befriedigung und Beschönigung der Leidenschaften in dieser empirischen Welt. — Mit Einem Worte, seit die Geistlosigkeit und Gemeinheit sich gefunden Menschenverstand und Moralität zu nennen angemacht hat, so setzt sie ihrer eignen Nichtswürdigkeit und Unverschämtheit keine Grenzen mehr, und man kann nicht umhin, diese Moralitätshaut für das Schlechteste zu halten, worein sich noch die eitle Unwissenheit gehüllt hat.

5.

a. Aufnahme, welche die durchaus praktische Philosophie in Göttingen gefunden hat.

Wir machten uns oben, in der Anzeige der Rückert= und Weißischen Schriften, anheischig, eine Anzahl Philosophen namhaft zu machen, mit

deren Philosophie es gerade ebenso beschaffen wäre wie mit der der beiden angeführten Verfasser. Nachdem obige Anzeige schon abgedruckt war, lesen wir eine Beurtheilung dieser Philosophie, welche nicht zunächst auf den Verstand wirkt, in den Göttingischen gelehrten Anzeigen, woraus wir folgende Stellen auszuheben uns nun veranlaßt sehen.

„Die Verfasser der Schriften, die wir hier anzeigen, scheinen noch ganz kürzlich dem idealistischen Dogmatismus des Herrn Fichte und seiner Mitstreiter angehangen, und als ihnen auf die Länge bei dieser Philosophie nicht wohl wurde, sich nach einer andern umgesehen zu haben.“

Nach welcher andern, als der, welche schon früher in Göttingen aufgegangen, auch meinte, daß nach ihr den Philosophen nun nichts mehr übrig bliebe, als zur Heimath der Mutter Natur zurückzukehren.

„Herr Rückert zwar neigt sich noch mit einer Art von Heimweh zu den idealistischen Speculationen. Herr Weiß dagegen lehrt entschieden Anti=Fichtianismus“; er ist daher auch der wahre Liebling dieses Recensenten; in seiner Abhandlung sind recht viele vortreffliche Gedanken, die auch Recensent gern unterschreibt, Recensent kann dagegen um so weniger disputiren, da er ungefähr dieselben Resultate, besonders so, wie sie Herr Weiß ausdrückt, auf ganz andern Wegen am Ende (ja wohl am Ende; wenn etwas, das keinen Anfang hat, ein Ende haben könnte) seines Speculirens gewonnen hat, „die Einsicht als etwas Theoretisches ist in dem Menschen (Recensent bringt hier die Verbesserung bei: in der Vernunft) gar nicht das Höchste u. s. w., die Richtung unseres Geistes ist praktisch, selbst die Wissenschaft, wenn sie in Ehren bleiben soll u. s. w. — durch die Ich=Wissenschaftslehre wird das Heiligste und Beste verdreht, die wahre Thätigkeit ist ein Bestreben aus sich heraus.“

Was es mit dem Bestreben aus sich heraus dieses Recensenten für eine Bewandniß habe, werden wir vielleicht bei anderer Gelegenheit kennen lernen. Es verdient aber doch, da dieser Recensent insbesondere von Fichte in dem ungescheutesten Tone einer aufs höchste erbitterten Arroganz spricht (z. B. „Recensent hat die (obigen) Stellen

um so lieber abgeschrieben, da er in ihnen besonders den guten Geist der Verfasser erkennt, der denn aber, wenn nach Herrn Rückert der gute Geist dem Herrn Fichte eigenthümlich einwohnt, nothwendig ein böser Geist heißen muß" u. s. f.), es verdient, sage ich, in dieser Rücksicht bemerkt zu werden, daß dieser Recensent, der eine solche Sprache führt, gleichwohl ohne die Wissenschaftslehre noch vielleicht bis diesen Augenblick bei Kants Kritik stehen, sie commentiren und das kritische Stroh mit seinen verwelkten ästhetischen und schöngeistigen Blümchen aufzuschmücken suchen würde, — und daß eben dieser Idealismus, der das Beste verdreht, und dieser Dogmatismus es ist, der dem vermeinten Skepticismus dieses Recensenten — man kann nicht sagen: auf die Beine geholfen hat, da er in jeder Rücksicht lahm ist — aber doch wenigstens so viel Herz gegeben hat, auch die Kantische Krücke wegzwerfen und sich ganz paralytisch zu bekennen, welches denn doch, wie wir denken, kein geringer Dienst ist, da es immer besser ist, die absolute Negativität zu gestehen, als sie auf eine schlechte Weise zu verbergen.

b. Ansicht des Idealismus daselbst.

In denselbigen Göttingischen Anzeigen hat wahrscheinlich derselbe Recensent auch von einigen im vorigen Jahr zu Bamberg vertheidigten philosophischen Inaugural-Thesen Notiz genommen, welche, wie wir hören, auch in den Reichsanzeiger eingerückt worden sind. Daß der Reichsanzeiger sein Publikum damit zu belustigen meint, ist billig; daß aber gelehrte Anzeigen, die unter der Aufsicht der königlichen Societät der Wissenschaften herausgegeben werden, sich dazu herabgelassen, beweist an dieser königlichen Societät eine ganz besondere gute Laune.

Aller Ernst des Unterrichts kann in einem Zeitalter, wo der Dilettantismus so besondern Beifall findet und in allen Fächern so viele Beispiele vor sich hat, nicht verhindern, daß er nicht auch in der Philosophie sich versuchte.

Wo aber die Lehrer schon Dilettanten sind, oder nicht einmal dieß, sondern zu ihrer Qual Philosophie treiben und lehren, ist man freilich sicher, daß sich der Dilettantismus auch nicht einmal nach unten ver-

breite. — Was übrigens dieser Recensent sich untersteht zu sagen: daß die Sätze, welche er dort ausgezogen hat, im System des transcendentalen Idealismus heilige Wahrheiten seyn sollen, leide keinen Zweifel, ist eine zu abgeschmackte und platte Lüge, als daß wir etwas anderes dagegen nöthig fänden, als ermeldte königliche Societät auf diesen Mitarbeiter aufmerksam zu machen, dessen böse Laune gegen die Philosophie auch die gute der Societät verdächtig machen könnte.

6.

Notiz von Herrn Villers Versuchen, die Kantische Philosophie in Frankreich einzuführen.

1. Philosophie de Kant. Ou Principes fondamentaux de la philosophie transcendente. Par Charles Villers, de la société Royale de Gottingue. *Παντων χρηματων μετρον ανθρωπος*. Protag. ap. Plat. À Metz chez Colignon. 1801. (An IX.)

2. Philosophie de Kant. Aperçu rapide des bases et de la direction de cette Philosophie par le même.

3. Kant jugé par l'Institut et observations sur ce jugement. Par un disciple de Kant. À Paris chez Henrichs. An X.

Wenn wir mit diesen Versuchen, die Kantische Philosophie nach Frankreich zu verpflanzen, uns auf die bloße Notiz beschränken, so ist es, weil sie, als solche schon, dem Plan dieses Journals gemäß, unter die auswärtigen Angelegenheiten gehören; ob und inwiefern sie auch in anderer Rücksicht der Philosophie fremd seyn, wird sich aus dem Folgenden ergeben.

Dem Verfasser der Philosophie de Kant scheint vorläufig gar kein Zweifel darüber aufgestiegen zu seyn, ob diese Philosophie, die er für seine Nation darstellen wollte, überhaupt zur Universalität geeignet und nicht bloß auf eine temporäre und lokale Kultur berechnet sey, in deren Zusammenhang sie allein verständlich seyn kann. Wo hätten

auch die Entscheidungsgründe dieser Frage herkommen sollen? Da nun wir dagegen stark zweifeln, ob nicht die Kantische Philosophie überhaupt ein Provincialismus oder wenigstens Germanismus sey, so befinden wir uns gegenüber von diesem Unternehmen in dem besondern Verhältniß, daß wir geradezu den ganzen Versuch nicht gut heißen können, der, da er die Kritik in der Philosophie darstellen soll, billig selbst mit Kritik hätte angestellt werden sollen.

Es wäre eine Kritik über die Kritik erforderlich gewesen, um die Frage zu beantworten: welche Elemente der Kantischen Philosophie eignen sich dazu aus der besondern und nationalen Kultur der Deutschen in die allgemeine aufgenommen zu werden, und die französische Nation, deren Kultur die der andern mehr oder weniger gebieterisch bestimmt und bis jetzt am meisten den Charakter der Allgemeinheit sich zu geben gewußt hat, konnte hier zum bestimmtesten Maßstab dienen. Zu diesem Ende mußte der Darsteller selbst der darzustellenden Sache weniger subordinirt seyn und vorläufig sie selbst in einem größeren und universelleren Sinn aufgefaßt haben. Die äußeren Umgebungen, Einleitungen und Zubereitungen, wodurch die Kantische Philosophie an die französische Kultur angeschlossen werden soll, dienen dazu nicht, wenn es in dem Kern der Sache an der Originalität und der Freiheit der Auffassung fehlt, die den gegebenen Stoff zu einem unabhängigen selbständigen Ganzen gestaltet.

Denjenigen, welche zuvörderst unserer Behauptung widersprechen wollten, daß die Kantische Philosophie, wie sie ist, keiner Universalität fähig sey, wollen wir nur mit einigen Gründen für dieselbe dienen.

Schon die Sprache, in der diese Philosophie von ihrem Urheber vorgetragen worden ist, ist kein unwichtiges Moment in dieser Beurtheilung, da es sich offenbar genug gezeigt hat, daß die Sprache hier von der Sache unzertrennlich ist, daß, um nach Kant zu philosophiren, man auch wie Kant sprechen muß, und jeder Versuch, den Buchstaben zu verlassen, gleich auch unmittelbar über die schmalen Grenzen desjenigen, was man seine Philosophie nennen kann, hinausführt, wie denn Kant alle Nachfolgenden auf den klaren Buchstaben seiner Schriften

angewiesen hat, die eigentlichen Kantianer sich jederzeit gehütet haben, auch nur in den Worten und der äußern Form sich von dem Meister zu entfernen, und auch der Hr. Villers bei seinem Bestreben, den Franzosen die rein Kantische Philosophie zu inoculiren, sich in Ansehung alles Wesentlichen an den reinen Buchstaben zu halten gut gefunden hat.

Schon diese Identität des Geistes und des Buchstabens, diese Unmöglichkeit, die individuelle Form des Urhebers, die er sich aus dem Nachlaß der Scholastik und einiger spätern Schulen gebildet, zu verlassen und das Wesen zu behalten — läßt über die Universalität des Geistes und innern Sinns der Lehre selbst, so wie sie ist, kein günstiges Vorurtheil fassen.

Man kann es nicht gerade Kant beimessen, daß er selbst in Deutschland bei seiner ersten Erscheinung den Philosophen von Profession mehr oder weniger unverständlich war; man mußte in die Geschichte einiger früheren, schon wieder ausgestorbenen Philosophien und sogar Particularschulen zurückgehen, um auch nur in seiner Sprache alle Beziehungen zu verstehen, die er recht künstlich darein verwoben hatte; aber wenn dieß am grünen Holz geschehen ist, was soll am dürren werden? Wenn schon in Deutschland die Kantische Kritik unter den damals geltenden Philosophen die totalste Verwirrung anrichtete, weil diese die Gründe und den Ursprung ihrer eignen Philosophie größtentheils vergessen hatten, auf die sich jene (die Kritik) bezog, wie soll man es in Frankreich anfangen, einen längst vergangenen Zustand der Philosophie, der dort nicht einmal je Wurzel gefaßt hat, nur erst wieder ins Gedächtniß zurückzurufen, um einen Ausgang- und Anfangspunkt auch nur des historischen Verstehens der Kantischen Particularitäten zu erhalten?

Es läßt sich historisch beweisen, daß Kant die Philosophie in ihren großen und allgemeinen Formen selbst nie studirt hatte, daß ihm Plato, Spinoza, Leibniz selbst nie anders als durch das Medium einer gewissen vor ungefähr 50 Jahren auf deutschen Universitäten gangbaren — sich durch mehrere Mittelglieder von Wolf herschreibenden Schulmetaphysik bekannt geworden waren. Auf dieselbe — nicht Leibnizische, nicht

einmal rein Wolfische — Metaphysik, die er für die einzige nahm, die je existirt hätte oder überhaupt existiren könnte, ist fast seine ganze Kritik, sind seine hauptsächlichsten kritischen Pfeile eigentlich gemünzt.

Das Werk eines Geistes, der, anstatt aus freier Produktion die Idee der Philosophie in sich selbst zu erzeugen, aus der nächsten Hand nimmt, was ihm als solche angeboten wird, und dieses nun, ohne je zum Urbild selbst durchzubringen, zum Gegenstand seines Zweifels und eines — je durch das Privativste, was es eben gibt, wie den Humeschen sogenannten Skepticismus, erregten und unterhaltenen — Kritisirens macht, und auf diesem Weg — theilweise und atomistisch, ohne daß die Idee des Ganzen den Theilen vorangegangen wäre — zu einer Kritik des gesammten Erkenntnißvermögens gelangt — das Werk eines solchen Geistes nach allen seinen Elementen und Beziehungen auf eine allgemein ansprechende Weise darzulegen, halten wir für nahezu unmöglich und für eine, wenigstens einem Talent wie dem des Hrn. Billers, nicht lösbare Aufgabe.

Man kann nicht anführen, daß Kant durch den besseren Antrieb seines Geistes dennoch nicht selten bis in die Regionen der absoluten und allgemeinsten Speculation fortgeführt wird: die Beschränktheit des ersten Anstoßes verwindet er deshalb in keiner seiner Ideen, alles bleibt doch der ersten Beziehung untergeordnet, und Aeußerungen der wahren Speculation, wo sie auch zum absoluten Durchbruch kommen, können sich bei ihm bloß als Naivetäten aussprechen, für welche buchstäbliche Commentatoren gerade keinen Sinn haben. Daß innerhalb des Kreises, worein er durch die Art, wie er zur Philosophie gekommen, versetzt ist, sein Geist doch unaufhaltsam zur wissenschaftlichen Totalität fortgeht, kann wohl das Urtheil über seine Individualität und die hohe Achtung, welche diese verdient, aber nicht über seine Philosophie verändern. Diese bleibt, wie sie ist, immer ein abhängiges Produkt, kein frei aus sich selbst entsprungenes Gewächs; seine Philosophie ist ein Gebäude, das, wenn man viel sagt, auf der empirischen Erde und zum Theil auf dem Schutt vergessener Systeme ruht, kein Weltssystem, das sich selbst trägt und hält.

Es sind nur zwei Fälle: entweder will man die Kantische Philosophie als Kantische darstellen, so muß man, da sie in der Erscheinung, die sie sich selbst gegeben, nicht universell ist, auch auf eine solche Darstellung derselben Verzicht thun; oder man beabsichtigt eine solche, so muß man in der Kantischen Philosophie nicht das Kantische, sondern nur die Philosophie darstellen; das Letzte mußte offenbar Zweck des Verfassers seyn, er muß also auch darnach beurtheilt werden.

Wer in Kant die Philosophie darstellen will, muß zuvor die Zuverlässigkeiten der Form und der Persönlichkeit von dem Bleibenden und Wesentlichen gesondert haben (was die alles scheidende Zeit doch, nur später, thut) und zu dem Darzustellenden durchaus in dem Verhältniß sich befinden, welches Kant selbst als ein mögliches anerkennt, ihn nämlich wirklich besser zu verstehen, als er sich selbst verstand (Kritik der reinen Vernunft S. 370).

Es ist mit diesem Verfahren nicht gesetzt, wie sich manche vorstellen möchten, daß das Original historisch entstellt werde: denn wenn der Fall im Allgemeinen möglich, im Einzelnen wirklich ist, daß der Darstellende den Darzustellenden besser als dieser sich selbst versteht, so würde er ihn ja vielmehr historisch unrichtig darstellen, wenn er nicht seinem besseren Verstehen in Ansehung seiner folgte, und ihn darstellte, wie er wahrhaft ist, nicht wie er sich selbst erschien und sich aussprach. Die Wahrheit würde hier darin bestehen, ihn gleich von den ihm noch anklebenden Beschränktheiten, die dem Darstellenden leichter zu überwinden waren, zu befreien, und an die Stelle der untergeordneten und einseitigen Tendenz gleich die absolute und centrale, die in seinem Geist unentwickelt und bewußtlos gelegen hatte, zu setzen.

Das wirklich Historische in einer jeden besondern Form der Philosophie ist doch nur das, was von ihr reell in die Geschichte eingreift und auch wieder historisch wirkt; (es versteht sich, daß temporäre und kurze Wirkungen, wie sie unmittelbar auf die Erscheinung folgen, nicht in Anschlag kommen können).

Welches ist diejenige Form, in der die Kantische Philosophie fortwirken, in welcher sie einen der merkwürdigsten Uebergangs- oder Wende-

punkte in der Geschichte der Philosophie bezeichnen wird? — Ohne Zweifel ist es diese Frage, auf deren Beantwortung es vorzüglich ankommt.

Kants Kritik der Vernunft (und diese muß hier hauptsächlich in Betracht gezogen werden) begreift nur Eine Sphäre der Philosophie, die der Reflexion; er hat statt einer Kritik der Vernunft nur eine Kritik des Verstandes und in dieser auch der Verstandes-Vernunft geliefert. Dieß sind Behauptungen, von denen der Beweis theils anderwärts gegeben worden, theils jedem, der ihn verlangt, gegeben werden kann¹. Es folgt nach einem ganz einfachen Schluß, daß eine Philosophie, die bloß die Formen der Reflexion, also des Nichtursprünglichen, Abgebildeten, zum Gegenstand hat, je mehr in ihr der Geist wahrer Speculation durchscheint, desto weniger zum An-sich und also auch zur Philosophie, die auf dieses gerichtet ist, ein anderes als negatives Verhältniß haben könne. Allein absolute Negation ist eben darum, weil sie dieß ist und an sich wieder absolute Position, z. B. absolutes Verneinen des Reflektirten ist absolutes Setzen des Nicht-reflektirten und darum vollendeter Skepticismus, der seinen wahren Gegensatz nur im Dogmatismus hat (derjenigen Art zu philosophiren, welche durch die Formen der bloßen Reflexion, wie das Gesetz der Ursache und der Wirkung das An-sich zu bestimmen versucht) — die vollendete Philosophie selbst, nur in ihrem negativen Ausdruck, sowie diese in ihrem positiven Ausdruck nichts anderes als ein Setzen des der Reflexion Widersprechenden, nämlich des Absoluten, ist.

Es gibt keine andere Philosophie als rein kategorische, es gibt keinen philosophischen Skepticismus, der zweifelhaft ist, ob er zweifele, auch die Philosophie in ihrem negativen Ausdruck ist in diesem kategorisch. Unphilosophie wird sie nur in den beiden Fällen, entweder, wenn sie innerhalb ihrer Negativität diese selbst wieder positiv macht, wie z. B. wenn aus dem Satz: daß die Formen der Subjektivität, wie die Kategorien bei Kant sind, das An-sich nicht bestimmen, der positive Satz wird, daß sie als subjektive Formen das Bewirkende

¹ Vergl. die Abhandlung über Höyer, oben S. 135, und Methode des akademischen Studiums, S. 129 (Orig.). D. S.

der erscheinenden Dinge sehen, also das Causalgesetz, das selbst nur für das Reflektirte gelten soll, wieder zur Erklärung von diesem gebraucht wird: oder, wenn die Negation der Reflexionsformen sich selbst nur unvollkommen und halb ausspricht.

Das Letzte ist nun nothwendig der Fall, wo sich die negative Philosophie nur für Kritik gibt; denn es ist schon eine Halbheit, gegen den Dogmatismus nur kritisch, nicht absolut verwerfend zu verfahren, und wir gestehen gern, wenn dieß ein Lob ist, daß wir diese Halbheit nirgends vollkommener als in dem Werk des Herrn Billers dargestellt gesehen haben.

Die universelle Seite der Kantischen Kritik, diejenige, wodurch sie in der Geschichte bleiben wird, ist: daß sie die Wichtigkeit der subjektiven Formen in der Beziehung auf das An-sich allgemein und systematisch dargethan hat; auf die Kritik der reinen Vernunft wird der Denker auch in den künftigen Zeiten als ein unschätzbares Document gegen den Dogmatismus hinweisen und ihr verdanken, daß er ungestört von den widersinnigen Annahmen desselben in seiner Wissenschaft ebenso ruhig als der Geometer in der seinigen wohnen wird.

Um diese Seite der Kritik und demnach sie selbst in allgemeiner Form — frei von der Beschränkung, die sie in dem Urheber einerseits zur bloßen Kritik, andererseits in allem, was sie Positives innerhalb ihrer Negativität auf die Bahn zu bringen sucht, selbst zu einer Art des Dogmatismus macht — darzustellen, müßte sie als absoluter und kategorischer Skepticismus, also als Philosophie in der rein negativen Form dargestellt werden, und diese Form war auch die einzige, welche kräftig auf eine Nation wirken konnte, die für das Negative in der Wissenschaft durchaus empfänglicher als für das Positive, diesem Geistescharakter so viel Wichtigkeit des Sinns verdankt, um etwas, das, wie die vom Hrn. Billers dargestellte Kantische Philosophie, ihr weder von der einen Seite mit der Präcision der Mathematik, noch von der andern, da es ihr — bei dieser Beschaffenheit — doch wieder nur als Empirismus erscheinen kann, mit der Klarheit einer Erfahrungsansicht sich darstellt, lieber gänzlich von sich abzuhalten — auf eine Nation, die bei dieser langen

und gänzlichen Entfernung von der Philosophie, auch in Ansehung der Wissenschaft nur durch Zerstörung und Zertrümmerung der bisher gewohnten Formen des Wissens — die ein univ ersellerer, von deutschem Mark gründlicher genährter Geist leicht selbst bis in die einzelnen Zweige ihres vermeinten Wissens fortzusetzen vermocht hätte — zur Regeneration übergehen zu können scheint.

Um die Punkte, an welche sich dieser absolute Skepticismus vorzüglich hätte heften müssen, brauchte man nicht verlegen zu seyn: als solche bieten sich für Frankreich auf der einen Seite der Dogmatismus, in den sich die religiösen Vorstellungen allgemein verwandelt haben, und der dadurch, wie durch die Streiche, welche die sogenannte französische Philosophie gegen ihn, als Religion, geführt hat, Popularität genug erlangt hat, auf der andern Seite der Empirismus an, der in Frankreich in aller Menschen Mund und durch die Bemühungen der französischen Philosophen für die Welt zum allgemeinen Denksystem der Nation geworden ist.

Hr. Villers hat sich des Gegensatzes von Dogmatismus und Empirismus bedient, seine Darstellung einzuleiten, und um nachher den kritischen oder transcendentalen Gesichtspunkt gleichsam als ein Mittleres zwischen beiden vorzustellen, wodurch also, wie sich ferner noch deutlicher ergeben wird, am Ende jeder von beiden eine Art von Recht behält. Da es der ersten Grundlage gänzlich an der Idee der Philosophie fehlt, so kann auch der Begriff des Dogmatismus nur schwankend bestimmt seyn, und es ist ganz begreiflich, wenn dem Verfasser auch die Idee der wahren Philosophie unter diese Rubrik fällt und (wie in dem Abschnitt, der die *principales opinions en metaphysique* aufzählt, zu finden ist) der Rationalismus in der Bedeutung von Dogmatismus für ihn Folgendes alles unter sich begreift: Naturalisme, Egoisme, Dualisme, Idéalisme und Réalisme, Theosophisme, Harmonie préétablie, idées innées de Platon, de Descartes, de Leibniz. Daß bei dieser Vermirrung aller Begriffe der Verfasser kein sonderliches Herz gegen den Dogmatismus haben konnte und viel säuberlicher mit ihm verfuhr als mit dem Empirismus, macht seinem eignen Bewußtseyn Ehre; eine besonders rühmliche Bescheidenheit

aber zeigt sich darin, daß — nachdem er S. 20 es als den Gipfel des Dogmatismus angegeben hat: de nier l'existence et la nécessité d'une agent entre le moi et la nature, de faire cesser cette antithèse et de dire: Le moi et la nature ne sont qu'un, ils ne forment qu'un seul et même être u. f. w. — er doch S. 85 es mit dem neueren Idealismus wieder gut und dahingestellt sehn lassen will, indem er sich mit der Anmerkung aus der Sache zieht: Ce n'est pas encore le lieu de parler du plus hardi et du plus conséquent des idéalistes, du célèbre Fichte, und nur S. 237 in einer Note das Urtheil versteckt, daß der neueste Idealismus eine metaphysique transcendante sey. Die Art übrigens, wie das Ich in der Natur und die Natur im Ich sehn solle, wird auf die ganz rohe Art genommen, daß in dem ersten Fall die Natur in ihrer ganzen empirischen Realität bleibe (cette doctrine a l'avantage, de laisser la réalité la plus absolue à tous les objets qui nous affectent! etc.), in dem andern das Ich wiederum als eine empirische Realität die Welt in sich begreift, und diese Lehre als Egoismus vorgestellt wird. Auf gleiche Weise verräth sich S. 83. 90 das gemeinste Verstehen des Spinoza, Plato u. f. w.

Also: von Seiten des Dogmatismus mangelhafte und verworrene Begriffe, in denen an sich ganz verschiedene Lehren unordentlich, ohne philosophisches Verständniß davon, entstellt durcheinander geworfen werden; große Behutsamkeit, sich mit dem neuesten Idealismus zu verfassen, weder durchgreifende Darstellung noch durchgreifende Argumentation gegen den Dogmatismus.

Von Seiten des Empirismus ordentliche und in Bezug auf den besondern Zweck nicht untüchtige Polemik, die, als der am besten gearbeitete Theil des Werkes, ihre Wirkung nur darum verfehlen kann, weil der Verfasser in dem, was er für Transcendentalphilosophie ausgibt, selbst darein zurückfällt und in Ansehung des Hauptpunkts sich mit keinem Gedanken über den Empirismus erhebt.

Wenn es nicht der Zweck des Verfassers war, was in den oben angeführten Rücksichten allerdings das Nächstbeste seyn mochte, sich

gegenüber von der französischen Philosophie ganz auf das Negative zu beschränken, so mußte er, um das Positive geben zu können, nothwendig vorerst selbst den wahrhaft transcendentalen Gesichtspunkt errungen haben und besitzen. Welchen allgemeinen Begriff er sich von demselben macht, wird man am bestimtesten da erkennen, wo er ihn dem transcendenten entgegensetzt; auf diesem nämlich wird nach dem *fond réel de nos connoissances* gefragt; diese Frage ist nach S. 238 *du ressort d'une metaphysique ou onthologie (sic) transcendente*; jener dagegen wird so eingeleitet: *l'être cognitif étant posé, la possibilité de ses connoissances étant posée aussi* (natürlich als empirische Thatfache, über die es keinen Zweifel gibt), *il s'agit de rechercher le mode, suivant lequel cette possibilité est mise en action etc.* Auf diesem Gesichtspunkt heißt Grund unserer Erkenntnisse so viel als „base formelle, principe coordonnant de nos connoissances“, das andere mitwirkende Princip liegt in den afficirenden Dingen, in dem empirischen Stoff.

Anfänglich war die Hauptfrage der Speculation so gestellt: was das Band sey zwischen dem Ich und dem, was nicht Ich ist (S. 70); nachher wird der transcendente Gesichtspunkt darein gesetzt: gewisse allgemeine Gesetze zu betrachten *comme résidant en nous et — réglant les objets perçus et connus par nous*; hier sind also die Objecte mit dem Ich schon zusammengebracht, und es ist nach einem Band zwischen beiden nicht mehr die Frage.

Die Art, wie Hr. Villers den Franzosen den transcendentalen Gesichtspunkt beschreibt (denn an einen Beweis ist nicht zu denken), ist zu merkwürdig, um nicht erwähnt zu werden; sie kann als ein Spiegel dienen, worin sämmtliche deutsche Kantianer das wahre Ebenbild ihrer Philosophie im Reflex erblicken können.

Man denke sich, sagt er, eine der optischen Maschinen, die man finstre Kammern nennt, die an der Oeffnung, wodurch sie das Licht empfängt, ein rothes Glas habe. Alle Objecte im Grund der Camera obscura werden roth, und diese rothe Farbe wird von der Natur des Glases producirt seyn; dieses Glas ist von solcher

Beschaffenheit, daß die rothe Farbe ein Gesetz, eine allgemeine Form für alle von ihm aufgenommenen (percus) Objekte ist. Könnte unsre dunkle Kammer empfinden und sich ausdrücken, so würde sie nicht ermangeln zu urtheilen und zu behaupten, daß die Häuser, die Bäume, die Menschen, mit Einem Wort daß die ganze Natur roth sey, sie würde sich wohl hüten, gleich den klugen Gedanken zu haben, daß diese in allen Objekten ihrer Erkenntniß allgemeine Farbe von ihr selbst, von der Beschaffenheit des Organs herkommt, durch welche sie die Eindrücke empfängt.

Man sieht: dem Hrn. Willers erscheint das Allgemeine in der Gestalt einer empirisch-allgemeinen Qualität, wie die rothe Farbe ist: man begreift nicht, warum die Camera obscura, wenu sie empfinden und sprechen könnte, nicht noch andere Allgemeinheiten an den Objekten entdeckte, z. B. daß sie sämmtlich ausgedehnt, von gewisser Form u. s. w. erscheinen. Man kann nicht wissen, wie weit der Witz noch gehen könnte, um auch von diesen Allgemeinheiten den Grund zuletzt in der Verfassung des Glases zu finden, wodurch sie sieht, und zu behaupten, daß die Häuser, die Bäume, die Menschen u. s. w. an sich nicht ausgedehnt seyen, keine Gestalt haben, sondern daß diese Form ihm allein absolut inhärire. — Wenn Hr. Willers übrigens bei der Seele nur erst die Oeffnung, das rothe Glas und die Art, wie sie und die Objekte zusammenkommen, aufgezeigt hat, so wird es mit dem Uebrigen keine Schwierigkeit mehr haben.

Laßt uns, fährt er fort, auf alle verschiedene Arten Siegelwachs einen geschnittenen Stein drücken, der eine Minerva vorstellen soll. Dieser Stein mit Empfindung begabt, wird glauben, daß alle Siegelwachs unter der Figur einer Minerva existiren, denn er wird selbige nur unter dieser Form wahrnehmen, welche offenbar das allgemeine Gesetz, die nothwendige Bedingung aller Perceptionen dieses Steins ist.

Wenn es freilich mit der Application seine Richtigkeit hätte, so folgte das andere von selbst, aber eben jenes „Appliquons“, und wie der Stein zu dem Wachs, das Wachs zu dem Steine komme, ist der garstige und breite Graben, über welchen sich zu erheben der transcendente Gesichtspunkt erfunden ist.

Wir wollen nicht des dritten Gleichnisses erwähnen, das Hr. Villers von drei Spiegeln, einem planen, cylindrischen und conischen hernimmt: wie er diese Spiegel, nachdem er ihnen Empfindung und Sprache gegeben, nach und nach empirische Philosophen, dann transcendente Philosophen oder Rationalisten werden, und endlich den Uebergang zum transcendentalen Gesichtspunkt machen läßt, wird man nicht ohne Bewunderung des Geistreichen seiner Darstellungsgabe bei ihm selbst nachlesen.

Sonst wird in dem Hauptwerk und noch ausführlicher in der Skizze, No. 2., die öffentlichen Angaben zufolge zur Notiz von Bonaparte geschrieben wurde, das Verhältniß des Objekts zu dem Ich auch wie das der Speisen zu dem Magen und Darmkanal vorgestellt. Das Ich verhält sich nach ihm nicht wie ein bloßer irdener Topf, der an den Nahrungsmitteln nichts verändert, sondern wie ein menschliches Verdauungsorgan, das seine inneren Kräfte und Constitution hat, wodurch es sie in Nahrungsaft, Blut u. s. w. verwandelt. Wir rathen dem Verfasser, da er doch dieses Bild mit besonderer Liebe ausgemalt hat, noch einen Zug aus dem neuen Reinholdischen Realismus (der sich nach Vorrede S. XXX dem Plato wieder nähern soll) darein aufzunehmen; was von dem Stoff ausgeschlossen werden muß, um es mit ihm zu einem Denken zu bringen, wird füglich als das Excernirte, was aber nicht aufgerieben wird und sich im Denken wieder anschließt, als das Secernirte vorgestellt werden können. — Wie übrigens Nahrungsmittel in den Magen kommen, ist bekannt genug: man beißt sie mit den Zähnen, kaut sie, schiebt sie hinunter; wie aber die Dinge in das Ich hinein kommen, ist eine Frage, die noch keiner dieser angeblichen Transcendentalphilosophen beantwortet hat; seinen Magen fühlt freilich jeder, das Object aber ist ihnen noch immer im Hals stecken geblieben. Der ganze Unterschied dieser Vorstellung von dem Empirismus, gegen den sie so vornehm thut, besteht bloß darin, daß jene außer dem Stoff, den sie ganz vom Boden des Empirismus nimmt, auch noch den geistigen Magensaft angeben zu können meint, wodurch das von außen Eingeführte zum Gedanken, zur Idee, zum Urtheil u. s. w. wird. Da aber nach den Behauptungen

jener Philosophen alle Vorstellungen durch diese Operation hindurch gehen, so haben sie vor den Empiristen nur den Nachtheil voraus, dem Ich einen wahren Polyphemusmagen zuschreiben zu müssen, um den einströmenden Stoff aller Häuser, Bäume, Menschen und der ganzen Natur zu verdauen.

Dieser grobe Realismus, der den Eindruck des Objekts auf das Ich stehen läßt, ist nicht nur dem Geiste Kants innigst zuwider, sondern es liegt selbst in seinem aufs roheste genommenen Buchstaben kein Grund, ihm einen solchen zuzuschreiben. Da Kant in der Darstellung seiner Philosophie von keinem absoluten Standpunkt ausgeht, sondern den Leser und sich selbst erst durch die fortgehende Untersuchung darauf erhebt, so müssen Stellen vorkommen, wo er, sein Raisonnement an die gemeine Ansicht anknüpfend, von der Bewirkung von Vorstellungen durch Sinnenrührungen, von Erweckung des Erkenntnißvermögens durch den gegebenen Stoff. u. s. w. redet. Aber solchen Stellen stehen eine Menge andere, in denen er wirklich ganz in der transscendentalen Anschauung ist, entgegen, und man kann sich für die, welche über diesen Streitpunkt noch immer den Buchstaben fragen, vorzüglich auf einige der lichtvollsten Stellen der ersten Ausgabe seiner Kritik der reinen Vernunft, z. B. in der Lehre von den Paralogismen der reinen Vernunft, aber auch in der von den Kategorien berufen, Stellen, die in den folgenden Ausgaben fehlen, dagegen andere, wie die am Ende seiner Lehre von den Kategorien eingeschaltete Widerlegung des Idealismus, hinzugekommen sind, wovon man sich keinen andern Grund denken kann, als daß Kant, dem die transscendentale Ansicht selbst nie zum bleibenden und unwandelbaren Organ geworden war, der, einzelne Momente ausgenommen, vielleicht nie zu einer Anschauung seines Systems im Ganzen gekommen war, der auch übrigens diese Fremdheit, welche der transscendentale Gesichtspunkt für ihn behielt, durch die beständige Neigung verräth, wieder auf den empirischen Weg einzulenken, daß Kant, sage ich, durch die ihm überall her entgegenkommende Benennung: Idealist, schüchtern und zweifelhaft gemacht, diese Stellen, die ihm vielleicht indeß selbst zu kühn geworden waren,

unterdrückte. Für den, der den Anfang seines Studiums der Kantischen Werke mit der ersten Ausgabe der Kritik gemacht hat, ist es eine eigne Empfindung, in der zweiten die besten Stellen zu vermissen, dagegen so manches Hereingekommene zu finden, was sich zu dem Vorherigen nicht besser schiden will als ein fremder Lappen auf einem guten Kleid; da man diese Bemerkung allgemein übersehen hat, und von sinnlosen Nachbetern Kants Namen noch immer durch Berufung auf die Zufälligkeiten seines Buchstabens Unrecht geschieht, so hielten wir diese Erwähnung nicht für uninteressant.

Das, worauf Kant auch da, wo er gewissermaßen gezwungen ist seinen Sinn unumwunden auszusprechen, besteht, z. B. in der bekannten Streitschrift gegen Eberhard, ist: daß die Dinge an sich den Stoff unserer Vorstellungen geben. Kant meint hiermit, daß das Wesen unserer Vorstellungen in dem An-sich, die Form aber oder die Bestimmungen, mittelst welcher sie Darstellungen von Erscheinungen, d. h. wandelbar und stets veränderlich sind, in der Art unserer Erkenntniß von ihnen begründet sey. Die Kantianer verstanden das umgekehrt, nämlich daß die subjektiven Formen, wodurch die Dinge Erscheinungen sind, das absolut Allgemeine, der Stoff aber, der nach Kant aus dem schlechthin Allgemeinen, dem An-sich oder Ewigen kommt, das Sinnliche, Besondere und Zufällige sey. -- Nie konnte Kant sagen wollen, daß die Dinge an sich durch ein Causalverhältniß zum Ich den Stoff der Vorstellungen geben; dieß würde sein ganzes System aufheben, nach welchem dieser Begriff weder von einer Welt in die andere — aus der Intellektualwelt in die erscheinende — reicht, noch, wenn man das Ich, welches die Dinge an sich afficiren sollen, — wiederum ganz gegen seine Erklärung, da er das Ich ebenso wieder zur Erscheinung macht wie die Dinge, die ihm erscheinen — zu einem An-sich machen wollte, eine Relation zwischen Dingen an sich begründen könnte. Wenn Kant von Sinnesaffektionen spricht, so fallen ihm diese mit seiner Kategorienlehre selbst wieder in die Erscheinungswelt; daß man diese Affektionen, welche bei Kant eine Relation von Erscheinendem zu Erscheinendem ausdrücken, und von denen er nicht anders redet, als wie

der Astronom auch von einem Aufgang und Untergang der Sonne spricht, für ein Verhältniß von Dingen an sich zum Erscheinenden nehmen und diesen groben Mißverstand in Deutschland in unzähligen Büchern wiederholen und endlich sogar ins Französische übersetzen konnte, beweist eine beispiellose Dummheit des philosophischen Sinns, die wahrhaftig kein Recht gibt, sich über die Un- oder vielmehr Nicht-Philosophie der Franzosen auf solche Weise zu erheben, als es in der Vorrede des Hrn. Villers und einzelnen Stellen seines Werks geschieht.

Der Franzose, wenn er auch selten in einem Theil des Wissens sich zu Ideen erhebt, hat doch den Begriff einer gewissen formellen Vollkommenheit; er will keine Incohärenz, und verlangt noch überdies lebhaft und kategorisch angeregt zu sehn.

Wie soll er sich in einem Werk, das ihm als Bruchstück einer ihm ganz fremden Kultur ohnehin Schwierigkeiten genug darbietet, sich durch Widersprüche hindurchfinden, wie z. B., daß ihm die Vorstellung unserer Erkenntniß als einer Art von Spiegel der Dinge erst als die *metaphysique du sauvage et de l'ignorant civilisé* verschrien wird, und man nachher, um den transcendentalen Gesichtspunkt, den er mit jener vertauschen soll, zu demonstrieren, selbst wieder zu dieser Analogie recurriren muß? (Man vergl. S. 71 mit S. 111). Oder wenn einem seiner berühmtesten Philosophen (S. 99) die Lektion darüber gelesen wird, daß er die *Metaphysique raisonnable* eine *science de faits*, eine *Physique expérimentale de l'ame* genannt hat, nachdem man vorher (S. 52) selbst die vollkommene subjektive, d. h. kritische Philosophie eine *bonne Anthropologie rationnelle* erklärt hatte, wo das rationelle ohne Zweifel ebenso viel als dort das *raisonnable* bedeutet und höchstens anzeigen soll, daß über die *Facta* raisonnirt werde, da dieser ganze französisch zubereitete Kantianismus doch keine andere Basis als *Facta* hat). Wie wird derselbe die Declamationen gegen den Sensualismus seiner Nation mit dem reinen können, was er in dem *Aperçu rapide* als Kantische Lehre erfährt, daß die Idee nichts anderes als *sensation transformée* sey, daß der intellektuelle Mensch ganz unter dem Mechanismus der Sensation stehe, daß Kant

sur le même chemin mit Descartes sey, wenn dieser in seiner Dioptrik behauptete, Farben und Töne sey'n nur verschiedene Modificationen unseres Auges und Gehörs, u. s. w.? — Welche Neigung, sich in das ungewisse Studium einer solchen Lehre einzulassen, werden die unsicheren Schritte, das vorsichtige Entfernthalten gewisser nothwendig jedem auffallender Punkte und die Spuren, daß der Verfasser selbst über die Sache, die er vortragen will, nur unvollständig unterrichtet sey, hervorbringen können? Oder welches Zutrauen erwecken, zu lesen, daß Männer, die wie Fichte in Anmerkungen mit großen Lobeserhebungen — beseitigt werden, nachdem sie anfänglich Kants Schüler gewesen, seine Schule wieder verlassen haben (S. XXX), oder daß die speculative Physik, obgleich in einem andern Sinn wie dem von Kant gedacht, indem sie diesen weit überschreite, nichtsdestoweniger Epoche in der Naturphilosophie machen werde (S. 203) u. dgl.? Die beruhigenden Gegenversicherungen wird man in Frankreich nicht im Stande seyn zu beurtheilen, z. B. daß die Transcendentalphilosophie en général un bien plus grand nombre de bonnes têtes für sich als gegen sich habe) wo niemand vermuthen wird, daß in dem en général auch wieder der Fichtianismus begriffen sey), oder: daß sehr große Mathematiker, Naturforscher, Chemisten, berühmte Aerzte unter der Anzahl von Kants Nachfolgern seyen, und unter andern — Goethe auf die Theorie der Künste und der Poesie eine so glückliche Anwendung von der Philosophie transcendente mache (S. XXXV)!

Der Franzose hat eine natürliche Neigung zu parodiren, Beweise auf eine scharfsinnige Art umzukehren und zurückzugeben; unglücklicher Weise läßt sich dieß sehr leicht mit dem größten Theil von dem thun, was der Verfasser von dem Seinigen hinzugefügt hat, wie, um nur Ein Beispiel zu geben, mit der Art von Beweis, die er von dem Satz gibt: daß, was in der Vorstellung der Dinge immer dasselbe ist, dem Subjekt angehören müsse. Wenn ich, sagt der Verfasser, der die transcendente Subjektivitätslehre sonst auch durch das Beispiel des Hypochondristen erläutert, wenn ich überall, wohin ich nur sehe, einen schwarzen, grünen oder andern Fleck von beständig gleicher Form

erblicke, werde ich, anstatt daraus zu schließen, daß alle Objecte nothwendig einen schwarzen oder grünen Fleck tragen, nicht viel vernünftiger urtheilen, daß dieser Fleck meinem Auge gehört? Worauf ein anderer, mit geringer Mühe, antworten könnte: weil alles, was von der Subjectivität ausgeht, sich als ein Besonderes, z. B. dem Selbstüchtigen als gelbe Farbe, darstellt, so werde ich vernünftiger Weise schließen, daß, was ich nicht als Besonderes, z. B. als einen schwarzen oder grünen Fleck, sondern als schlechtthin Allgemeines, wie Substanz, Ausdehnung u. s. w. erkenne, nicht in meiner Subjectivität, sondern in den Objecten gegründet sey.

Andere werden andere Blößen bemerken, die der Verfasser seinem Original gibt, z. B. S. XIV, wo Kants empirische Kenntnisse herausgestrichen werden sollen und als Beweis angeführt wird, er habe daraus, daß die Planetenbahnen im Verhältniß der Sonnenentfernung immer excentrischer werden, geschlossen, daß zwischen den bekannten äußersten Planeten und den Kometen wegen des unverhältnißmäßigen Sprungs noch andere Planeten seyn müssen, ein Schluß, der durch die Entdeckung des Uranus bestätigt worden sey. Weder war Kants Schluß so einfach, als er hier gemacht wird, noch war er selbst so unwissend, die unter den bisher bekannten am meisten excentrische Bahn des Mercurus für diejenige auszugeben, die es am wenigsten wäre.

In dem Urtheil des Nationalinstituts oder vielmehr der Notiz, die der zweiten Klasse desselben über eine die Kantische Philosophie betreffende Arbeit eines ihrer Mitglieder gegeben wurde, wogegen No. 3 gerichtet ist, erkennt man in einem nichtsagenden leeren Rabotiren gleichwohl immer noch eine ganz leidliche Billigkeit, und, wenn man die Begriffe dazu nimmt, die sich die Franzosen von Kant, nach dem, was ihnen bisher von ihm zugebracht worden, machen müssen — eine wahre Gutmüthigkeit, dagegen läßt sich der Verfasser von No. 3 ganz in dem Tone eines deutschen Kantianers vernehmen.

Wenn das allgemeine Urtheil über diese Unternehmung in Frankreich ebenso ausfallen sollte wie das einer französischen Zeitschrift: on avoit annoncé aux Français une grande chose, et ils n'ont

trouvé qu'une petite, wenn sie, noch im besten Fall, sich nicht genug verwundern könnten, daß man in Deutschland an dieser Philosophie so viel gefunden habe, so könnte man es ihnen, wie die Sachen jetzt stehen, nicht verargen, so wenig man deshalb auf der andern Seite die Industrie und die Art von Talent verkennen wird, die erforderlich waren, um sich durch so große Schwierigkeiten, welche einem Fremden die Eigenthümlichkeiten der deutschen Sprache, Kultur, und selbst der für den Ununterrichteten noch zweifelhafte Stand der Wissenschaft in Deutschland bei so wenig innerem Beruf zur Sache entgegenstellen, auch nur bis zu dem Punkte durchzuarbeiten, welchen Herr Villers errungen hat, der seinen Fleiß, selbst bis auf Wendungen und Ausdrücke zu lernen, sogar bis auf das gemeinen Lesern nicht zugängliche Athenäum erstreckt hat, von dem er die deux tendances majeures de notre âge (S. X) entlehnt, als welche er die neue Chemie in Frankreich und die neue Philosophie in Deutschland bezeichnet, wozu er billig, um die drei voll zu machen, auch noch die Kuchpocken hätte setzen sollen.

Da indeß Umstände sind, welche die vollkommene Authenticität der Villers'schen Darstellung in Frankreich glaublich¹ und diese dadurch zum Maß der gegenwärtigen wissenschaftlichen Kultur in Deutschland machen könnten, und auf der andern Seite Hr. Villers diese Darstellung seiner Nation als die Frucht dessen darbringt, was die Deutschen beschäftigt, während jene in einer erstaunenswürdigen Revolution die höchsten moralischen und physischen Kräfte aufgeboten hat, so ist zu wünschen, daß diejenigen, welche dazu im Stande sind, der Meinung

¹ Der Disciple de Kant, No. 3, versichert unter anderem S. 17: „Cet aperçu des bases du Système de Kant (inséré au spectateur du Nord, par Villers) a été traduit en allemand à Königsberg sous les yeux de ce philosophe“ (p. 17) und: „Cette introduction (die gegenwärtige von Hr. Villers) sera traduite en allemand par l'ami de Kant et l'editeur de ses derniers ouvrages, Mr. le docteur Rink.“ — Welch ein ami de Kant und wirklicher Editeur de ses derniers ouvrages dieser Hr. Dr. Rink sey, wird sich aus der von ihm kürzlich herausgegebenen physischen Geographie Kants am besten beurtheilen lassen.

auch in Frankreich zuvorkommen, daß außer einigen anerkannt incompetenten Subjekten in Deutschland selbst irgend jemand des Dafürhaltens sey, daß diese oder jede andere bis jetzt in Frankreich bekannt gewordene Darstellung auch nur historisch richtig die Höhe bezeichne, auf welcher Kants Philosophie stand, noch weniger die, zu welcher die Philosophie durch den unausgesetzten Eifer der Deutschen seitdem gehoben worden ist.

7.

Anzeige einer die Naturphilosophie betreffenden Schrift.

Principes naturels ou notions générales et particulières de l'Immensité, de l'Espace, de l'Univers, des Corps célestes, des forces vivantes primordiales ou du Principe de mouvement, et des forces secondaires qui en résultent dans les Corps terrestres. Applicables à toutes les branches de Physique et de Morale spécialement à la Médecine. Par Claude-François Le Joyand. IV Vol. in 8.

Der Titel klingt versprechend genug, und der nähere Anblick des Werks läßt eine in Bezug auf den Zustand der Wissenschaft in Frankreich merkwürdige Erscheinung darin erkennen. Mehr aber muß man nicht in ihm suchen. Es ist der alte Geist des Cartesianismus, der sich wieder regt, aber entkleidet der strengeren Form und der mathematischen Rüstung, mit welcher gegen die Allherrschaft des Newtonianismus in Frankreich aufzutreten er sich nicht mehr getraut. Er sucht seine Stärke in den Argumenten einer allgemeinen wissenschaftlichen und philosophischen Ansicht; allein die Erfahrung der letzten Zeiten hat gezeigt, daß kein französischer Schriftsteller den Calcul und das Experiment, die einzigen Geistesoperationen im theoretischen Gebiet, die ihnen zu Gebot stehen, verlassen kann, ohne sich entweder in leere Empfindsamkeit oder bodenlose Popularität und Seichtigkeit zu verlieren (wie in den Naturwissenschaften der bekannte Bernardin de St. Pierre), oder in einen trüben und prosaischen Mysticismus, wie der aller neueren französischen Mystiker.

Man könnte sagen, der Verfasser vereinige in sich diese beiden Qualitäten, die letzte insbesondere insofern, als der Mysticismus, den er wirklich hat, in der Berührung des Cartesianismus aufhört es zu seyn, und seine wirklich höheren Ideen vom Licht als dem Typus aller Harmonie durch die Prosa des letzteren immer verdorben werden.

Ein partielles Wiederaufleben der Cartesianischen Vorstellungsart in Frankreich kann um so weniger unerwartet seyn, da der Newtonianismus, indem er sich aus Geometrie und rein intellektueller Construction zur Physik gestaltet hat, selbst gewissermaßen wieder dazu zurückgekehrt ist, und Newton durch die zugegebene Möglichkeit, die Gravitation durch Stoß oder Druck zu begreifen, selbst die Schranken für einen andern höher ausgedachten Cartesianismus offen gelassen hat.

Der Verfasser erklärt es als seine Absicht, den Newtonischen Koloß, der großen Mittel der Analysis unerachtet, welche unübersteigliche und ins Unendliche vervielfachte Befestigungen um ihn zu bilden scheinen, zu stürzen, und den Scepter der Physik dem Cartesius wieder zu geben, indem er gleichwohl dessen System von Grund aus zerstöre.

Der Weg hiezu ist, die Wissenschaft zu dem einfachen Licht der Natur und der Regel zurückzuführen, welche Hermes Trismegistus seinem Schüler gab: *Inprimis intueri lucem*. — „Ich habe, sagt der Verfasser, einzig auf dieses Licht gehofft, und unerachtet meiner zahlreichen Irrthümer, meiner materiellen Widersprüche, sehe ich meine Hoffnung erfüllt. Diesem Licht danke ich die Lösung der größten Probleme der Physik, woran seit dreitausend Jahren alle Sektenhäupter und so viele andere unvergleichbar geistreichere und unterrichtete Menschen als ich gescheitert haben.“ Der Schlüssel aller Wissenschaft ist dasselbe Princip des ewigen Lichtes, die erste lebendige Grundlage der Philosophie und der alten Religionen der Perser, der Hindus u. s. w. Alle Allegorien, Embleme, hieroglyphische, mystische und symbolische Formen, selbst die Ceremonien, Gebräuche und Handlungen der religiösen und anderer Gesellschaften zeugen von ihm. Es ist der Zeiger und das Urbild der ewigen Einheit, das einzige Princip, welches offenbar die Gesetze bezeichnet, die der Mensch in der Errichtung der

Hierarchien, der Staaten und aller äußern oder moralischen Verfassungen zu befolgen hat.

Brennpunkte dieses Lichtes, welches der Schooß der ewigen Intelligenz ist, sind im Universum, im Menschen, in allen intelligenten Wesen, in allen Wesen ohne Ausnahme — größere oder kleinere, mehr oder weniger starke und empfindbare, sich untereinander entgegengesetzt und entsprechend, rückwirkend aufeinander, um das Gleichgewicht und die Harmonie der Kräfte zu erhalten. Alle stammen aus Einer unversiegbaren und unendlichen Quelle. Die Verbindungen und Modificationen dieses Principis mit den irdischen Substanzen bringen die secundären Agentien und Aktionen hervor.

Sichtbar aus seiner Unsichtbarkeit wird dieses Princip allenthalben, wo es durch Dazwischenkunft eines Brennpunkts oder einer localen Vibration (gleichsam eines Schwingungsknotens im Universum) contrahirt und verdichtet wird.

Die Manifestationen der obersten Intelligenz gehen bis hieher; vom Princip des Lichtes bis zu Gott bedarf es keines Zwischenglieds, keines Mittlers zwischen dem Gedanken Gottes und seinem vollkommensten Ausdruck. Das Lichtwesen ist der erste aus seinem Willen ausgeflossene Ordner der Dinge. Auf dieser Höhe der Betrachtung ist keine Superstition, sind keine verborgenen Qualitäten, keine Abstractionen mehr, sondern nur Unterabtheilungen der Natur oder des großen Alls. Alles hängt zusammen, der Atheismus selbst und der blinde Materialismus sind nur eine Abstraction, und verschwinden mit der Anerkennung der allgemeinen Einheit.

Die Wiedergeburt der Wissenschaft liegt in dem Wiederverständniß der allgemeinen, offenbaren und einfachen Sprache des Lichts. Alle Theile in dem großen Baum der Wissenschaft und Erkenntniß sind eins und haben dieselben Wurzeln, denselben Stamm. Alle leihen sich wechselseitig Ein Licht, Ein Leben. Der Verberb eines jeden Zweigs derselben, die Schwierigkeit sie zu fassen, ihre Unfruchtbarkeit für uns, der Irrthum und die giftigen Früchte, welche sie tragen, sind nur aus der Vereinzelnung, Absonderung und Abstraction entstanden.

Dieses sind die allgemeinsten Ideen dieses Werks, denen es nur an dem Hinterhalt einer gründlichen Speculation fehlt, um eine höhere Bedeutung und tiefere, wissenschaftlichere Wirkung zu haben, als sie bei dem Verfasser erlangt haben, der jenes ewige Licht wieder als ein Fluidum begreift, das durch seine Reflexion, in Entgegenstellung der Brennpunkte, und (mechanische) Aktion auf die Weltkörper, das Aphe- lium und Perihelium, das ganze Phänomen der Excentricitäten und seiner Varietäten an Planeten und Kometen, die Arendrehungen, Wan- kungen und übrige Arten der allgemeinen Bewegung bewirkt.

Wozu die Conception eines solchen univervellen Princips zunächst führen muß, ist: die Naturerscheinungen in ihrer durchgängigen Iden- tität zu sehen; das orientirende Phänomen ist dem Verfasser der Mag- netismus, und zwar der animalische, der seinen Ideen die erste Rich- tung nach dieser Seite gegeben zu haben scheint. Der thierische Mag- netismus ist nach ihm mit allen Phänomenen der Astronomie; der Me- teorologie, der Naturgeschichte der drei Reiche versflochten, er befaßt die Verbindung zwischen den Himmelskörpern, Sonnen und Planeten, wie die Einflüsse dieser größeren Ganzen auf die kleinsten Körper, welche durch denselben Theil haben an der gemeinschaftlichen Existenz und dem allgemeinen Einfluß. Je zarter und entwickelter ihre Orga- nisation, desto empfindlicher müssen sie sich für diese Influxen zeigen, so daß derselbe Magnetismus, welcher, noch mineralisch, die bloß ein- fachen Phänomene der Anziehung und Zurückstoßung erzeugt, im Reich der Vegetation die Bewegungen der Sensitiva, die Verbindung zart ausgebildeter Geschlechtsorgane, die Propagation der Gattung bewirkt, und endlich im Reich des Animalismus die höchsten Erscheinungen der Einigkeit und der Zwietracht, der Sympathie und Antipathie, der Liebe und des Hasses, der sanftesten und der heftigsten Bewegungen durch die leichteste Verührung, selbst die feine Vermittlung der Stimme und des Blicks, hervorbringt. Der Mensch selbst ist nur die Welt im Kleinen, nicht der Form der körperlichen Substanz nach, sondern weil er alle Kräfte und Wirkungen der großen Welt, alle himmlischen Be- wegungen, die Natur der Erde, die Eigenschaften des Wassers und

die Qualität der Luft, die Wirkung aller Constellationen in sich begreift, und die inneren Bewegungen seiner Seele nur die größeren Bewegungen der allgemeinen Natur nachahmen. — Selbst der Schwung der Gedanken, die reinsten Bewegungen des Geistes theilen, je unsinnlicher und abstrakter sie sind, desto mehr die Schwingungen des allgemeinen Lebensprincips, welches die Seele des Universums, der leichte Bote der Götter ist, der mit Einem Flug die Tiefe des Abgrunds und die Höhe der Himmel verbindet.

Die gänzliche Abwesenheit einer sicheren und strengen Methode und des ächt wissenschaftlichen Ernstes in diesem Analogien-Spiel verhindert, von dieser Seite einen vollständigeren und bestimmteren Begriff von dem System des Verfassers zu geben, so wie es sich, bei dem Mangel aller Speculation im Princip, nicht der Mühe verlohnen kann, darzustellen, zu welcher Art von System der Cartesianismus sich in dem Geist desselben ausgebildet habe.

Als merkwürdige Erscheinung schien jedoch dieses Werk ausgezeichnet werden zu müssen. Die darin enthaltene Darstellung der Physik des Cartesius ist, sofern sie rein historisch ist, von bedeutendem Interesse. Man bemerkt mit Vergnügen einen von dem so ganz leeren neuern Experimentalwesen in Frankreich, das nicht einmal die Wissenschaftlichkeit der Atomistik erreicht, völlig unberührten Geist. — Das Licht vertritt wenigstens als Symbol die Stelle der Idee und der wahren Anschauung¹, und wenn diese aus der Asche eines untergegangenen Systems gezogenen Funken die speculative Physik nicht wieder hervorrufen können, so ist es wenigstens ein Schritt dazu, die Welt an das Licht zu knüpfen, diese goldene Kette, die am Throne Jupiters befestigt, alle Wesen trägt und hält².

¹ Vergl. oben S. 113, Z. 8 von unten. D. H.

² Die in Bd. 2, Stück 3 des Kritischen Journals stehende Anzeige einer zweiten die Naturphilosophie betreffenden Schrift (D. J. C. Dersteds Ideen zu einer neuen Architectonik der Naturmetaphysik 2c. Herausgegeben von D. M. H. Mendel. Berlin 1802) wurde, da sie ein bloßes Referat enthält, hier weggelassen. D. H.

Philosophie der Kunst.

(Aus dem handschriftlichen Nachlaß.)

Erstmal's vorgetragen zu Jena im Winter 1802 bis 1803, wiederholt 1804 und
1805 in Würzburg.

I n h a l t.

Einleitung.	Seite
Beweggründe zur Bearbeitung der Wissenschaft der Kunst	355
Möglichkeit einer Philosophie der Kunst	364
Allgemeinste Deduktion der Philosophie der Kunst	369
 I. Allgemeiner Theil der Philosophie der Kunst.	
A) Konstruktion der Kunst überhaupt und im Allgemeinen	373
B) Konstruktion des Stoffs der Kunst	
1) Ableitung der Mythologie als Stoffs der Kunst	388
2) Gegensatz der antiken und modernen Poesie in Bezug auf Mythologie Religionsphilosophische Entwicklung.	417
C) Konstruktion des Besonderen oder der Form der Kunst (des besonde- ren Kunstwerks)	
1) Theorie des Kunstwerks überhaupt	458
Die Gegensätze von Erhabenheit und Schönheit, von Naiv und Sentimental, von Styl und Manier.	
2) Uebergang der ästhetischen Idee in das concrete Kunstwerk	
a) Deduktion der bildenden Kunst	480
b) Deduktion der redenden Kunst	482
Resultat: Philosophie der Kunst = Konstruktion des Universums in der Form der Kunst.	
 II. Besonderer Theil der Philosophie der Kunst.	
D) Konstruktion der Kunstformen in der Entgegensetzung der realen und idealen Reihe.	
1) Reale Seite der Kunstwelt oder die bildende Kunst.	
a) Konstruktion der Musik (Klang, Schall, Gehör)	488
a) die Formen der Musik an sich	491
β) die Formen der Musik bezogen auf das Leben der Weltkörper	501
b) Konstruktion der Malerei (Licht, Farben, Gesichtssinn)	506
a) die Formen der Malerei	517
β) die Gegenstände oder die Kunststufen der Malerei	542
c) Konstruktion der Plastik und ihrer Formen	560
a) Architektur	572
β) Vasrelief	599
γ) Skulptur	602
Symbolische Bedeutung der menschlichen Gestalt	604
Allgemeine Anmerkungen über die bildende Kunst überhaupt	628

	Seite
2) Ideale Seite der Kunstwelt oder die redende Kunst (Poesie im engeren Sinn)	
a) Verhältniß der Poesie zur Kunst überhaupt	630
b) Wesen und Form der Poesie	633
c) Konstruktion der einzelnen Dichtarten	
a) die lyrische Poesie	639
β) die epische Poesie	
aa) Konstruktion des Epos nach seinen Hauptbestimmungen	646
bb) der epische Stoff	654
Vergleichung des Virgil mit Homer	
Neuere Nachahmungen des alten Epos	
cc) die Differenzirung des Epos in besonderen Gattungen	
aa) Elegie und Idylle	658
ββ) Lehrgebiht und Satyre	662
Lucretius.	
dd) das romantische (moderne) Epos	
aa) Rittergebiht (Ariosto)	669
ββ) Roman (Cervantes, Goethe)	673
γγ) epische Versuche mit neueren Stoffen (Wosß, Goethe)	684
ee) die göttliche Komödie des Dante (eine epische Gattung für sich)	686
γ) die dramatische Poesie.	
aa) Begriff des dramatischen Gebichts überhaupt	687
bb) die Differenzirung des Drama in Tragödie und Komödie	
aa) die Tragödie	
aaa) das Wesen und der wahre Gegenstand der Tragödie	694
bbb) die innere Konstruktion der Tragödie	699
ccc) die äußere Form der Tragödie	704
Aeschylos, Sophokles, Euripides	708
ββ) von dem Wesen der Komödie	711
Aristophanes	714
cc) die moderne dramatische Poesie.	
Shakespeare	718
Calderon	726
Goethes Faust	731
Die moderne Komödie	734
Zurückstreben der redenden zur bildenden Kunst in Musik, Gesang, Tanz	735

Einleitung und Allgemeiner Teil sind im Dritten Hauptband enthalten

II.

Besonderer Theil der Philosophie der Kunst.

Vierter Abschnitt.

Construction der Kunstformen in der Entgegensetzung der realen und idealen Reihe.

In dem zunächst vorhergehenden Satz ist bewiesen, daß sich jede der beiden Urformen in sich aufs neue und zwar in alle Formen differenziirt. Anders ausgedrückt: jede der beiden Urformen nimmt alle andern Formen oder Einheiten als Potenz auf und macht sie zu ihrem Symbol oder Besondern. Dieß wird also nun hier vorausgesetzt.

§. 76. Die Indifferenz der Einbildung des Unendlichen ins Endliche rein als Indifferenz aufgenommen ist Klang. Oder: In der Einbildung des Unendlichen ins Endliche kann die Indifferenz, als Indifferenz, nur als Klang hervortreten.

Dieses aber erhellt auf folgende Art. — Die Einpflanzung des Unendlichen ins Endliche als solche drückt sich an der Materie (dieß die gemeinschaftliche Einheit) durch die erste Dimension oder das aus, wodurch sie (als Differenz) sich selbst gleich (Indifferenz) ist. Nun ist aber die erste Dimension in der Materie nicht rein als solche, sondern mit der zweiten zugleich, demnach synthesirt durch die dritte gesetzt. In dem Seyn der Materie kann sich also die Einbildung des Unendlichen ins Endliche nicht rein als solche darstellen. Dieß

ist die negative Seite des Beweises. — Daß es nun aber der Klang sey, wodurch sich die Indifferenz in der Einpflanzung des Unendlichen ins Endliche rein als solche ausspreche, erhellt auf folgende Art.

1) Der Akt der Einpflanzung selbst ist an dem Körper als Magnetismus ausgedrückt (Beweis in der Naturphilosophie), aber der Magnetismus ist ebenso wieder, wie die erste Dimension, mit dem Körper verbunden, also nicht jene Einbildung selbst, nicht rein als solche, sondern Differenz. Rein als solche und als Indifferenz ist er sie nur, inwiefern er von dem Körper abgesondert, als Form für sich ist, als absolute Form. Diese ist nur im Klang, denn dieser ist einerseits lebendig — für sich —, andererseits eine bloße Dimension in der Zeit, nicht aber im Raume.

2) Nur anführen will ich, daß die Sonorität der Körper im nächsten Verhältniß steht mit ihrer Cohärenz. Durch Erfahrung ist bewiesen, daß ihre Leitungsfähigkeit für Schall sich nach ihrer Cohärenz richtet. Allein aller Schall überhaupt ist Leitung, kein Körper schallt, als inwiefern er den Schall zugleich leitet. In der Cohärenz oder dem Magnetismus an und für sich war aber das ideelle Princip ganz übergegangen ins Körperliche. Die Forderung aber war, daß die Einbildung der Einheit in die Vielheit rein als solche, als Form für sich erscheine. Dieß aber geschieht nur im Klang, denn dieser = Magnetismus, aber von der Körperlichkeit abgesondert, gleichsam das An-sich des Magnetismus selbst, die Substanz.

Anmerkung 1. Ich brauche den Unterschied des Klangs von Schall und Laut nicht weitläufig auseinanderzusetzen. Schall ist das Generische. Laut ist Schall, der nur unterbrochen; Klang ist Schall, der als Stetigkeit, als ein ununterbrochenes Fließen des Schalls aufgefaßt wird. Der höhere Unterschied beider ist aber, daß der bloße Schall oder Laut die Einheit in der Vielheit nicht deutlich erkennen läßt, was dagegen der Klang thut, welcher demnach Schall verbunden mit Totalität ist. Wir hören nämlich in dem Klang nicht bloß den einfachen Ton, sondern eingehüllt gleichsam oder eingeboren in diesen

eine Menge von Tönen, und zwar so, daß die consonirenden überwiegen, anstatt daß dort die dissonirenden. Das geübte Ohr unterscheidet sie sogar und hört außer dem Unisonus oder Grundton auch noch dessen Oktave, die Oktave der Quinte u. s. w. Die Vielheit, welche in der Cohärenz als solcher mit der Einheit verbunden ist, wird also in dem Klang eine lebendige Vielheit, eine sich selbst affirmirende Vielheit.

2. Da die Sonorität der Körper durch die Cohärenz gesetzt ist, so ist auch das Schallen selbst nichts anderes als die Wiederherstellung oder die Affirmation, d. h. die Identität in der Cohärenz, wodurch sich der Körper — aus der Identität gesetzt — zur Ruhe und zum Seyn in sich selbst reconstruirt.

Der Klang selbst ist nichts anderes als die Anschauung der Seele des Körpers selbst oder des ihm unmittelbar verbundenen Begriffs in der unmittelbaren Beziehung auf dieses Endliche. Die Bedingung des Klangs ist Differenzirung des Begriffs und des Sehns, der Seele und des Leibs in dem Körper, der Akt der Indifferenzirung selbst ist es, in welchem das Ideale in der Wiedereinbildung ins Reale als Klang vernehmbar wird.

Bedingung des Schalls ist daher, daß der Körper aus der Indifferenz gesetzt werde, welches durch Berührung eines anderen geschieht.

3. Wir müssen unmittelbar mit dieser Ansicht des Klangs die des Gehörs verbinden. — Die Wurzel des Gehörsinns liegt schon in der anorganischen Natur, im Magnetismus. Das Gehörorgan selbst ist nur der zur organischen Vollkommenheit entwickelte Magnetismus. Die Natur integrirt allgemein in der organischen Natur die anorgische durch ihre entgegengesetzte Einheit. Diese (die anorgische) ist bloß Unendliches im Endlichen. Dieß ist z. B. der Klang oder Schall. Integrirt mit dem Entgegengesetzten wird er = Gehör. Auch das Gehörorgan besteht äußerlich aus starren und sonoren Körpern, nur daß mit dieser Einheit die entgegengesetzte der Wiederaufnahme der Differenz im Schall in die Indifferenz verbunden ist. Der todt genannte Körper hat von dem Hören die eine Einheit, es fehlt ihm nur die andere.

§. 77. Die Kunstform, in welcher die reale Einheit rein als solche zur Potenz, zum Symbol wird, ist Musik. — Folgt unmittelbar aus den beiden vorhergehenden Sätzen.

Anmerkung. Die Natur der Musik läßt sich noch von verschiedenen Seiten her bestimmen, die angegebene Construction aber ist die aus den früheren Grundsätzen fließende; die verschiedenen anderen Bestimmungen der Musik ergeben sich daraus als unmittelbare Folgen.

Folgesatz 1. Die Musik ist als Kunst ursprünglich der ersten Dimension untergeordnet (hat nur Eine Dimension.)

Folgesatz 2. Die nothwendige Form der Musik ist die Succession. — Denn Zeit ist allgemeine Form der Einbildung des Unendlichen ins Endliche, sofern als Form, abstrahirt von dem Realen, angeschaut. Das Princip der Zeit im Subjekt ist das Selbstbewußtseyn, welches eben die Einbildung der Einheit des Bewußtseyns in die Vielheit im Idealen ist. Hieraus ist die nahe Verwandtschaft des Gehörsinns überhaupt und der Musik und der Rede insbesondere mit dem Selbstbewußtseyn begriffen. — Es läßt sich hieraus auch vorläufig, bis wir die noch höhere Bedeutung davon aufgezeigt haben, die arithmetische Seite der Musik begreifen. Die Musik ist ein reales Selbstzählen der Seele — schon Pythagoras hat die Seele einer Zahl verglichen — aber eben deswegen wieder ein bewußtloses, sich selbst wieder vergessendes Zählen. Daher das Leibnizische: *Musica est raptus numerare se nescientis animae*. (Die übrigen Bestimmungen des Charakters der Musik können erst im Verhältniß zu den andern Künsten entwickelt werden.)

§. 78. Die Musik als Form, in welcher die reale Einheit sich selbst zum Symbol wird, begreift nothwendig wieder alle Einheiten in sich. — Denn die reale Einheit nimmt sich selbst (in der Kunst) als Potenz auf, nur um sich, durch sich selbst, als Form wieder absolut darzustellen. Nun begreift aber jede Einheit in ihrer Absolutheit wieder alle anderen, also begreift auch die Musik *xc*.

§. 79. Die in der Musik selbst wieder als besondere

Einheit begriffene Einbildung der Einheit in die Vielheit oder reale Einheit ist der Rhythmus.

Denn, um mich jetzt zum Behuf des Beweises nur des allgemeinsten Begriffs von Rhythmus zu bedienen, so ist er in diesem Sinn nichts anderes als eine periodische Eintheilung des Gleichartigen, wodurch das Einförmige desselben mit Mannichfaltigkeit, die Einheit also mit Vielheit verbunden wird. Z. B. die Empfindung, welche ein Tonstück im Ganzen erregt, ist eine durchaus homogene, einartige; sie ist z. B. fröhlich oder traurig, allein diese Empfindung, die für sich durchaus homogen gewesen wäre, bekommt durch die rhythmischen Eintheilungen Abwechslung und Mannichfaltigkeit. Der Rhythmus gehört zu den bewundernswürdigsten Geheimnissen der Natur und der Kunst, und keine Erfindung scheint den Menschen unmittelbarer durch die Natur selbst inspirirt zu seyn.

Die Alten haben durchaus dem Rhythmus die größte ästhetische Kraft zugeschrieben; auch wird schwerlich jemand leugnen, daß alles, was man in Musik oder Tanz (z.) wahrhaft schön nennen kann, eigentlich von dem Rhythmus herrühre. Wir müssen aber, um den Rhythmus rein zu fassen, vorerst alles absondern, was die Musik etwa außerdem Reizendes und Erregendes hat. Die Töne z. B. haben auch an sich eine Bedeutung, sie können für sich fröhlich, zärtlich, traurig oder schmerzhaft seyn. Hievon wird bei der Betrachtung des Rhythmus ganz abstrahirt, seine Schönheit ist nicht stoffartig und bedarf der bloß natürlichen Rührungen, die etwa in Tönen an und für sich liegen, nicht, um absolut wohlzugefallen und eine dafür empfängliche Seele zu entzücken. Um dieß recht deutlich zu sehen, denke man sich anfänglich die Elemente des Rhythmus als an sich ganz gleichgültige, wie z. B. die einzelnen Töne einer Saite für sich, oder wie der Schlag einer Trommel ist. Wodurch kann eine Folge solcher Schläge bedeutend, aufregend, wohlgefällig werden? — Schläge oder Töne, die sich ohne die geringste Ordnung succedirten, sind von keiner Wirkung auf uns. Sobald aber selbst in die ihrer Natur oder dem Stoff nach bedeutungslofsten, nicht einmal an sich angenehmen Töne eine Regelmäßigkeit

kommt, daß sie immer in gleicher Zeit wiederkehren und eine Periode zusammen bilden, so ist hier schon etwas von Rhythmus, obgleich nur ein sehr entfernter Anfang — wir werden unwiderstehlich zur Aufmerksamkeit fortgezogen. In alles, was an sich eine reine Identität der Beschäftigung ist, sucht der Mensch daher, von Natur getrieben, Vielheit oder Mannichfaltigkeit durch Rhythmus zu legen. Wir halten es in allem an sich Bedeutungslosen, z. B. im Zählen, nicht lange bei der Gleichförmigkeit aus, wir machen Perioden. Die meisten mechanischen Arbeiter erleichtern sich ihre Arbeiten damit; die innere Lust des doch nicht bewußten, sondern bewußtlosen Zählens läßt sie die Arbeit vergessen; der einzelne fällt mit einer Art von Lust an seiner Stelle ein, weil es ihn selbst schmerzen würde, den Rhythmus unterbrochen zu sehen.

Wir haben bis jetzt nur die unvollkommenste Art des Rhythmus bezeichnet, wo die ganze Einheit in der Mannichfaltigkeit nur auf der Gleichheit der Zwischenzeiten in der Succession beruht. Bild davon: gleich große, gleich entfernte Punkte. Unterster Grad des Rhythmus.

Eine höhere Art der Einheit in der Mannichfaltigkeit ist zunächst dadurch erreichbar, daß die einzelnen Töne oder Schläge nicht gleich stark, sondern abwechselnd nach einer gewissen Regel, starke und schwache angegeben werden. Hiermit tritt als nothwendiges Element in den Rhythmus der Takt ein, der auch überall gesucht wird, wo ein Identisches verschieden, mannichfaltig werden soll, und der nun wieder einer Menge von Veränderungen fähig ist, wodurch in die Einförmigkeit der Aufeinanderfolge eine noch größere Abwechslung kommt.

Allgemein nun angesehen ist Rhythmus überhaupt Verwandlung der an sich bedeutungslosen Succession in eine bedeutende. Die Succession rein als solche hat den Charakter der Zufälligkeit. Verwandlung des Zufälligen der Succession in Nothwendigkeit = Rhythmus, wodurch das Ganze nicht mehr der Zeit unterworfen ist, sondern sie in sich selbst hat. Artikulation der Musik ist Bildung in eine Reihe von Gliedern, so daß mehrere Töne zusammen wieder ein Glied ausmachen, welches nicht zufällig oder willkürlich von andern unterschieden ist.

Dieser noch immer bloß einfache Rhythmus, der darin besteht, daß die Folge der Töne in gleich lange Glieder eingetheilt wird, wovon jedes durch etwas Empfindbares unterschieden von dem andern, hat dennoch schon sehr vielerlei Arten, z. B. er kann gerad oder ungerad seyn u. s. w. Aber mehrere Takte zusammen können wieder zu Gliedern vereinigt werden, welches eine höhere Potenz des Rhythmus — zusammengesetzter Rhythmus ist (in der Poesie das Distichon). Endlich können auch aus diesen schon zusammengesetzten Gliedern wieder größere (Perioden) gemacht werden (in der Poesie die Strophe) u. s. f. bis zu dem Punkt, wo diese ganze Ordnung und Zusammensetzung für den inneren Sinn noch übersehbar bleibt. — Die ganze Vollkommenheit des Rhythmus können wir indeß erst durch die folgenden Sätze einsehen lernen.

Zusatz. Der Rhythmus ist die Musik in der Musik. — Denn die Besonderheit der Musik ist eben darauf gegründet, daß sie Einbildung der Einheit in die Vielheit ist. Da nun nach §. 79 der Rhythmus nichts anderes ist als diese Einbildung selbst in der Musik, so ist er die Musik in der Musik, und also der Natur dieser Kunst gemäß das Herrschende in ihr.

Nur das Festhalten dieses Satzes wird uns in den Stand setzen, besonders den Gegensatz der antiken und modernen Musik wissenschaftlich zu begreifen.

§. 80. Der Rhythmus in seiner Vollkommenheit begreift nothwendig die andere Einheit in sich, welche in dieser Unterordnung Modulation (in der allgemeinsten Bedeutung) ist. — Der erste Theil des Satzes begreift sich von selbst und ist ganz allgemein einzusehen. In Ansehung des zweiten bedarf es bloß der Erklärung dessen, was Modulation heißt.

Die erste Bedingung des Rhythmus ist eine Einheit in der Mannichfaltigkeit. Diese Mannichfaltigkeit ist nun aber nicht bloß in der Verschiedenheit der Glieder überhaupt, sofern sie willkürlich oder unwesentlich, d. h. bloß überhaupt in der Zeit stattfindet, sondern sofern sie zugleich auf etwas Reelles, Wesentliches, Qualitatives gegründet

ist. Dieses liegt einzig in der musikalischen Bestimmbarkeit der Töne. In dieser Beziehung ist nun Modulation die Kunst, die Identität des Tons, welcher in dem Ganzen eines musikalischen Werks der herrschende ist, in der qualitativen Differenz ebenso zu erhalten, wie durch den Rhythmus dieselbe Identität in der quantitativen Differenz beobachtet wird.

Ich muß mich in dieser Allgemeinheit ausdrücken, weil Modulation in der Kunstsprache so verschiedene Bedeutungen hat, und damit nicht etwas von der Bedeutung sich einmische, die sie nur in der modernen Musik hat. Jene künstliche Art, durch die sogenannten Ausweichungen und Schlüsse Gesang und Harmonie durch mehrere Töne hindurchzuführen, zuletzt aber wieder auf den ersten Hauptton zu kommen, gehört schon ganz der modernen Kunst an.

Da es unmöglich ist, daß ich in alle diese technischen Erörterungen eingehe, welche nur in einer Theorie der Musik und nicht in einer allgemeinen Konstruktion gegeben werden können, so bemerken Sie nur im Allgemeinen, daß sich die beiden Einheiten, die durch Rhythmus und Modulation bezeichnet werden können, jene als die quantitative, diese als die qualitative zu denken ist, daß aber jene in ihrer Absolutheit die andere schon begreifen müsse, so daß die Unabhängigkeit der anderen Einheit von der ersten jene selbst in ihrer Absolutheit aufhebt, und die bloß auf Harmonie gegründete Musik zum Produkt gibt, was durch die Folge sogleich verständlicher werden soll: — Rhythmus in dieser Bedeutung, d. h. sofern er die andere Einheit schon begreift, ist also die ganze Musik. — Wir werden hierdurch schon auf die Idee einer Differenz geleitet, die dadurch entsteht, daß in dem einen Fall die ganze Musik der ersten Einheit, dem Rhythmus, in dem andern der zweiten oder der Modulation untergeordnet wird, wodurch zwei in ihrer Art zwar gleich absolute, aber verschiedene Gattungen der Musik entspringen.

§. 81. Die dritte Einheit, in welcher die beiden ersten gleich gesetzt sind, ist die Melodie. — Da dieser Satz eigentlich nur Erklärung ist, und niemand in Zweifel ziehen wird, daß Vereinigung

von Rhythmus und Modulation Melodie sey, so bedarf er keines Beweises. — Wir wollen, um das Verhältniß der drei Einheiten innerhalb der Musik anschaulich zu machen, sie vielmehr nach verschiedenen Maßstäben noch weiter zu bestimmen suchen.

Man kann also sagen: der Rhythmus = erster Dimension, Modulation = zweiter, Melodie = dritter. Durch den ersten ist die Musik für die Reflexion und das Selbstbewußtseyn, durch die zweite für die Empfindung und das Urtheil, durch die dritte für Anschauung und Einbildungskraft bestimmt. Wir können auch zum voraus ahnden, daß wenn die drei Grundformen oder Kategorien der Kunst Musik, Malerei und Plastik sind, der Rhythmus das Musikalische in der Musik, die Modulation das Malerische (welches ja nicht mit dem Malenden verwechselt werden darf, welches nur ein ganz verdorbener und gesunkener Geschmack, wie der heutige z. B., der sich an dem Blößen der Schafe in Haydn's Schöpfungsmusik ergötzt, in der Musik gut finden kann), die Melodie das Plastische. Es erhellt nun aber aus dem, was in dem vorhergehenden Satz bewiesen worden ist, von selbst, daß Rhythmus in der angegebenen Bedeutung (nämlich als die entgegengesetzte Einheit begreifend) und Melodie selbst wieder eins und dasselbe sind.

Zusatz. Rhythmus in der Absolutheit gedacht ist die ganze Musik, oder umgekehrt: die ganze Musik ist *rc.* — Denn dieser begreift alsdann die andere Einheit unmittelbar in sich und ist durch sich selbst Melodie, d. h. das Ganze.

Rhythmus ist überhaupt die herrschende Potenz in der Musik. Inwiefern nun das Ganze der Musik, demnach Rhythmus, Modulation und Melodie, gemeinschaftlich wieder dem Rhythmus untergeordnet, insofern ist rhythmische Musik. Eine solche war die Musik der Alten. Es muß jedem auffallen, wie genau in dieser Konstruktion alle Verhältnisse eintreffen, und daß auch hier wieder der Rhythmus als Einbildung des Unendlichen ins Endliche sich auf die Seite des Antiken stellt, indeß die entgegengesetzte Einheit, wie wir finden werden, auch hier das Herrschende des Modernen ist.

Von der Musik der Alten haben wir allerdings nicht die anschauliche Vorstellung. Man sehe Rousseau in seinem *Dictionnaire de Musique* (noch immer das gedachteste Werk über diese Kunst), wo man findet, wie wenig wir daran denken können, eine antike Musik auch nur einigermaßen durch Aufführung anschaulich zu machen. Da die Griechen in allen Künsten groß waren, so waren sie es gewiß auch in der Musik. So wenig wir indeß davon wissen, so doch so viel, daß auch hier das realistische, plastische, heroische Princip das herrschende, und dieß einzig dadurch, daß dem Rhythmus alles untergeordnet war. Das Herrschende der neueren Musik ist die Harmonie, welche eben das Entgegengesetzte der rhythmischen Melodie der Alten ist, wie ich dieß noch bestimmter zeigen werde.

Die einzige, obgleich höchst verstellte Spur der alten Musik ist noch in dem Choral übrig. Zwar hatte, wie Rousseau sagt, zu der Zeit, als die Christen anfangen in eignen Kirchen Hymnen und Psalmen zu singen, die Musik schon fast allen ihren Nachdruck verloren. Die Christen nahmen sie, wie sie dieselbe fanden, und beraubten sie noch ihrer größten Kraft, des Zeitmaßes und des Rhythmus, aber doch blieb der Choral in den alten Zeiten immer einstimmig, und dieß ist es eigentlich, was *Canto Firmo* heißt. In späteren Zeiten wurde er immer vierstimmig gesetzt, und die verwickelten Künste der Harmonie haben sich auch in den Kirchengesang ausgebreitet. Die Christen nahmen die Musik erst von der gebundenen Rede ab, und setzten sie auf die Prosa der heiligen Bücher oder eine völlig barbarische Poesie. So entstand der Gesang, der jetzt ohne Takt und mit immer einerlei Schritten fortgeschleppt wird, und verlor mit dem rhythmischen Gang alle Energie. Nur in einigen Hymnen merkte man noch den Fall der Verse, weil das Zeitmaß der Sylben und die Füße beibehalten wurden. Aber aller dieser Mängel unerachtet findet auch Rousseau in dem Choral, den die Priester in der römischen Kirche in seinem ursprünglichen Charakter erhalten haben, höchst schätzbare Ueberbleibsel des alten Gesanges und seiner verschiedenen Tonarten, soweit es möglich war sie ohne Takt und Rhythmus zu erhalten.

§. 82. Der Melodie, welche die Unterordnung der drei Einheiten der Musik unter die erste ist, steht die Harmonie als die Unterordnung der drei Einheiten unter die andere entgegen. — Die Harmonie als ein Gegensatz der Melodie ist allgemein auch bei den bloß empirischen Theoretikern anerkannt. Melodie ist in der Musik die absolute Einbildung des Unendlichen ins Endliche, also die ganze Einheit. Harmonie ist gleichfalls Musik, insofern nicht minder Einbildung der Identität in die Differenz, aber diese Einheit wird hier durch die entgegengesetzte — die ideale Einheit — symbolisirt. Im gemeinen Sprachgebrauch sagt man von einem Tonkünstler, daß er die Melodie verstehe, wenn er einen einstimmen durch Rhythmus und Modulation ausgezeichneten Gesang setzen kann, daß er Harmonie, wenn er der Identität, welche im Rhythmus in die Differenz aufgenommen wird, auch noch Breite (Ausdehnung nach der zweiten Dimension) zu geben weiß, also wenn er mehrere Stimmen, deren jede ihre eigne Melodie hat, in ein wohlklingendes Ganzes zu vereinigen weiß. Dort ist offenbar Einheit in Vielheit, hier Vielheit in Einheit, dort Succession, hier Coexistenz.

Harmonie ist auch in der Melodie, aber nur in der Unterordnung unter Rhythmus (das Plastische). Hier ist von Harmonie die Rede, inwiefern sie die Unterordnung unter Rhythmus ausschließt, inwiefern sie selbst das Ganze ist, untergeordnet der zweiten Dimension.

Harmonie kommt zwar in verschiedenen Bedeutungen bei den Theoretikern vor, so daß es z. B. die Vereinigung vieler zugleich angeschlagenen Töne in einen einzigen Klang bedeutet; hier wird also Harmonie in der höchsten Einfachheit aufgefaßt, in welcher sie z. B. auch eine Eigenschaft des einzelnen Klangs ist, da in diesem zugleich mehrere und von ihm verschiedene Töne mitklingen, die aber so genau vereinigt sind, daß man nur Einen zu hören glaubt. Diese selbige Vielheit in der Einheit nun angewendet auf die größeren Momente eines ganzen Tonstücks, so besteht Harmonie darin, daß in jedem dieser Momente

differenten Tonverhältnisse dennoch wieder zur Einheit im Ganzen gebracht seyen, sowie dieselbe in Ansehung des ganzen Tonstücks wiederum die Resumtion aller möglichen besonderen Einheiten und aller — nicht dem Rhythmus, sondern der Modulation nach verschiedenen — Entwicklungen der Töne in die absoluten Einheit des Ganzen bedeutet. Aus diesem allgemeinen Begriff geht schon zur Genüge hervor, daß sich Harmonie zu Rhythmus und insofern auch zu Melodie, da Melodie nichts anderes als der integrierte Rhythmus ist, daß sich, sage ich, Harmonie zu Melodie wieder wie die ideale Einheit zur realen oder wie die Einbildung der Vielheit in die Einheit zu der entgegengesetzten der Einheit in die Vielheit verhalte, welches eben zu beweisen war.

Nur ist dabei im Auge zu behalten, daß Harmonie, inwiefern sie der Melodie entgegengesetzt, wieder für sich das Ganze ist, also die Eine der beiden Einheiten bloß, inwiefern allein auf die Form reflektirt wird, nicht aber inwiefern auf das Wesen, denn insofern ist sie wieder die Identität an sich, also die Identität der drei Einheiten, aber ausgedrückt in der idealen. Nur insofern können Harmonie und Melodie einander wirklich entgegengesetzt werden.

Wird nun etwa nach dem Vorzug der Harmonie oder Melodie in diesem Sinne gefragt, so sehen wir uns wieder in demselben Falle, wie wenn nach dem Vorzug der antiken oder modernen Kunst überhaupt gefragt wird. Sehen wir auf das Wesen, so ist freilich jedes von beiden die ganze ungetheilte Musik, sehen wir aber auf die Form, so wird unser Urtheil eben dahin ausfallen müssen, wohin das Urtheil über antike und moderne Kunst überhaupt. Der Gegensatz beider ist, daß überhaupt jene nur das Reelle, das Wesentliche, das Nothwendige, diese auch das Ideelle, Unwesentliche und Zufällige in der Identität mit dem Wesentlichen und Nothwendigen darstellt. Angewendet auf den vorliegenden Fall, so stellt sich die rhythmische Musik überhaupt als eine Expansion des Unendlichen im Endlichen dar, wo also dieses (das Endliche) etwas für sich selbst gilt, anstatt daß in der harmonischen die Endlichkeit oder Differenz nur als eine Allegorie des Unendlichen

oder der Einheit erscheint. Jene bleibt gleichsam der Naturbestimmung der Musik getreuer, welche die ist, eine Kunst in der Succession zu seyn, sie ist daher realistisch; diese möchte in der tieferen Sphäre gern die höhere ideale Einheit vorausnehmen, die Succession gleichsam ideal aufheben und die Vielheit in dem Moment als Einheit darstellen. Die rhythmische Musik, welche das Unendliche im Endlichen darstellt, wird mehr Ausdruck der Befriedigung und des rüstigen Affekts, die harmonische mehr des Strebens und der Sehnsucht seyn. Daher es nothwendig war, daß eben in der Kirche, deren Grundanschauung auf der Sehnsucht und dem Zurückstreben der Differenz in die Einheit beruht, das gemeinschaftliche, von jedem Subjekt insbesondere ausgehende Streben, im Absoluten sich als Eins mit allen anzusehen, durch die harmonische, rhythmuslose Musik sich ausdrücken mußte. Dagegen ein Verein, wie in den griechischen Staaten, wo ein rein Allgemeines, die Gattung, sich völlig zum Besonderen gebildet hatte und es selbst war, gleichwie er in seiner Erscheinung als Staat rhythmisch war, so auch in der Kunst rhythmisch seyn mußte.

Wer, ohne anschauliche Kenntniß von der Musik insbesondere zu haben, sich dennoch eine Anschauung des Verhältnisses von Rhythmus und rhythmischer Melodie zur Harmonie geben will, der vergleiche in Gedanken etwa ein Stück des Sophokles mit einem des Shakespeare. Ein Sophokles'sches Werk hat reinen Rhythmus, nur die Nothwendigkeit ist dargestellt, es hat keine überflüssige Breite; Shakespeare dagegen ist der größte Harmonist, Meister im dramatischen Contrapunkt; es ist nicht der einfache Rhythmus einer einzigen Begebenheit, es ist zugleich ihre ganze Begleitung und ihr von verschiedenen Seiten kommender Reflex, was uns dadurch vorgestellt wird. Man vergleiche z. B. den Oedipus und Lear. Dort nichts als die reine Melodie der Begebenheit, anstatt daß hier dem Schicksal des von seinen Töchtern verstoßenen Lear die Geschichte eines Sohns, der von seinem Vater verstoßen, und so jedem einzelnen Moment des Ganzen wieder ein anderes Moment entgegengesetzt ist, von dem es begleitet und reflectirt wird.

Die Verschiedenheit der Urtheile über den Vorzug der Harmonie und Melodie sind so wenig zu vereinigen, als die über antike und moderne Kunst überhaupt. Rousseau nennt jene eine gothische, barbarische Erfindung; dagegen gibt es Enthusiasten der Harmonie, die erst von der Erfindung des Contrapunkts an wahre Musik datiren. Dieß wird freilich allein dadurch hinlänglich widerlegt, daß die Alten eine Musik von so großer Kraft ohne alle Kenntniß oder wenigstens Gebrauch der Harmonie hatten. Die meisten sind der Meinung; daß der vielstimmige Gesang gar erst im zwölften Jahrhundert erfunden.

§. 83. Die Formen der Musik sind Formen der ewigen Dinge, inwiefern sie von der realen Seite betrachtet werden. — Denn die reale Seite der ewigen Dinge ist die, von welcher das Unendliche ihrem Endlichen eingeboren ist. Aber diese selbe Einbildung des Unendlichen in das Endliche ist auch die Form der Musik, und da die Formen der Kunst überhaupt die Formen der Dinge an sich sind, so sind die Formen der Musik nothwendig Formen der Dinge an sich oder der Ideen ganz von ihrer realen Seite betrachtet.

Da dieß nun allgemein bewiesen ist, so gilt es auch von den besonderen Formen der Musik, von Rhythmus und Harmonie, nämlich daß sie Formen der ewigen Dinge ausdrücken, sofern diese ganz von der Seite ihrer Besonderheit betrachtet werden. Inwiefern dann ferner die ewigen Dinge oder die Ideen von der realen Seite in den Weltkörpern offenbar werden, so sind die Formen der Musik als Formen der real betrachteten Ideen auch Formen des Seyns und des Lebens der Weltkörper als solcher, demnach die Musik nichts anderes als der vernommene Rhythmus und die Harmonie des sichtbaren Universums selbst.

Verschiedene Anmerkungen.

1) Allgemein geht die Philosophie, wie die Kunst, nicht auf die Dinge selbst, sondern nur auf ihre Formen oder ewigen Wesenheiten. Das Ding selbst ist aber eben nichts anderes als diese Art oder Form zu seyn, und durch die Formen besitzt man die Dinge. Die Kunst bestrebt sich z. B. in ihren plastischen Werken nicht, mit den ähnlichen Hervorbringungen der Natur, was das Reelle betrifft, zu wetteifern,

Sie sucht die bloße Form, das Ideale, von welchem aber das Ding selbst doch wieder nur die andere Ansicht ist. Dieß angewendet auf den vorliegenden Fall, so bringt die Musik die Form der Bewegungen der Weltkörper, die reine, von dem Gegenstand oder Stoff befreite Form in dem Rhythmus und der Harmonie als solche zur Anschauung. Die Musik ist insofern diejenige Kunst, die am meisten das Körperliche abstreift, indem sie die reine Bewegung selbst als solche, von dem Gegenstand abgezogen, vorstellt und von unsichtbaren, fast geistigen Flügeln getragen wird.

2) Bekanntlich war der erste Urheber dieser Ansicht der himmlischen Bewegungen als Rhythmus und Musik Pythagoras, aber ebenso bekannt ist, wie wenig seine Ideen verstanden worden sind, und man kann sehr leicht schließen, wie verdorben sie auch zu uns gekommen sind. Man hat des Pythagoras Lehre von der Musik der Sphären gewöhnlich ganz grob verstanden, nämlich in dem Sinn, daß so große Körper in ihren schnellen Bewegungen einen Schall verursachen müssen, der, weil sie mit verschiedener, jedoch abgemessener Geschwindigkeit und in immer ausgedehnteren Kreisen rotiren, eine zusammenklingende, nach musikalischen Tonverhältnissen geordnete Harmonie erzeuge, so daß das Sonnensystem einer siebenfach besaiteten Leier gleiche. In dieser Vorstellung war die ganze Sache empirisch genommen. Pythagoras sagt nicht, daß diese Bewegungen eine Musik verursachen, sondern, daß sie es selbst seyen. Diese inwohnende Bewegung bedurfte keines äußeren Mediums, wodurch sie Musik wurde, sie war es in sich selbst. Als man nachher den Raum zwischen den Himmelskörpern leer machte, oder höchstens ein sehr zartes und feines Medium darin zugeben wollte, gegen welches keine Reibung stattfand, und das auch den erregten Schall nicht aufnehmen oder in sich fortpflanzen konnte, so glaubte man damit diese Vorstellung abgethan zu haben, die man noch gar nicht erreicht hatte. Wie man es gewöhnlich darstellt, hat Pythagoras gesagt, man könne jene Musik wegen ihrer zu großen Gewalt, und weil sie beständig sey, nicht vernehmen, ungefähr so, wie Menschen, die in einer Mühle wohnen. Wahrscheinlich ist dieß gerad' umgekehrt zu

verstehen, nämlich daß allerdings die Menschen in einer Mühle leben, daß sie aber vor diesem Sinnengeräusch die Accorde jener himmlischen Musik nicht vernehmen können, wie sich denn dieß auch wirklich an solchem Verstehen gezeigt hat. Sokrates bei Platon sagt: Derjenige ist der Musiker, der von den sinnlich vernommenen Harmonien fortschreitend zu den unsinnlichen, intelligibeln und ihren Proportionen. — Noch ein größeres Problem bleibt der Philosophie zu lösen übrig, das Gesetz der Anzahl und der Distanzen der Planeten. Erst mit diesem wird auch daran gedacht werden können, Einsicht in das innere System der Töne zu erhalten, welches bis jetzt noch ein gänzlich verschlossener Gegenstand ist. Wie wenig unser jetziges Tonssystem auf Einsicht und Wissenschaft gegründet sey, erhellt daraus, daß manche Intervalle und Fortschreitungsarten in der alten Musik üblich waren, die nach unserer Eintheilung unausführbar oder gar uns unverständlich sind.

3) Wir können jetzt erst die höchste Bedeutung von Rhythmus, Harmonie und Melodie festsetzen. Sie sind die ersten und reinsten Formen der Bewegung im Universum und, real angeschaut, die Art der materiellen Dinge den Ideen gleich zu seyn. Auf den Flügeln der Harmonie und des Rhythmus schweben die Weltkörper; was man Centripetal- und Centrifugalkraft genannt hat, ist nichts anderes als — dieses Rhythmus, jenes Harmonie. Von denselben Flügeln erhoben schwebt die Musik im Raum, um aus dem durchsichtigen Leib des Lautes und Tons ein hörbares Universum zu weben.

Auch im Sonnensystem drückt sich das ganze System der Musik aus. Kepler schon schreibt die Durart den Aphelien, die Mollart den Perihelien zu. Die unterscheidenden Eigenschaften, welche in der Musik dem Baß, dem Tenor, dem Alt und Diskant zugeschrieben werden, theilt er verschiedenen Planeten zu.

Aber noch mehr ist der Gegensatz der Melodie und Harmonie, wie er in der Kunst nacheinander erschien, in dem Sonnensystem ausgedrückt.

In der Planetenwelt ist der Rhythmus das Herrschende, ihre Bewegungen sind reine Melodie; in der Kometenwelt ist die

Harmonie herrschend. Wie die ganze moderne Welt allgemein der Centripetalkraft gegen das Universum, der Sehnsucht nach dem Centrum unterliegt, so auch die Kometen, deren Bewegungen daher eine bloße harmonische Verwirrung ohne allen Rhythmus ausdrücken, und wie dagegen das Leben und Wirken der Alten gleich ihrer Kunst expansiv, centrifugal, d. h. in sich selbst absolut und rhythmisch war, so ist auch in den Bewegungen der Planeten vergleichungsweise die Centrifugalkraft — die Expansion des Unendlichen im Endlichen — herrschend.

4) Hiernach bestimmt sich nun auch die Stelle, welche die Musik in dem allgemeinen System der Künste einnimmt. — Wie sich der allgemeine Weltbau ganz unabhängig verhält von den andern Potenzen der Natur, und je nachdem er von einer Seite betrachtet wird, das Höchste und Allgemeinste ist, worin sich unmittelbar in die reinste Vernunft auflöst, was im Concreten sich noch verwirrt, von der andern Seite aber auch die tiefste Potenz ist: so auch die Musik, welche, von der einen Seite betrachtet, die allgemeinste unter den realen Künsten und der Auflösung in Rede und Vernunft am nächsten ist, obgleich von der andern nur die erste Potenz derselben.

Die Weltkörper in der Natur sind die ersten Einheiten, die aus der ewigen Materie hervorgehen; auch schließen sie alles in sich, obgleich sie sich in sich selbst erst contrahiren und in mehr besondere und engere Sphären zurückziehen müssen, um die höchsten Organisationen in sich darzustellen, in welchen die Einheit der Natur zur vollkommenen Selbstanschauung gelangt. In ihren allgemeinen Bewegungen drückt sich also der in ihnen liegende Typus der Vernunft nur für die erste Potenz aus, und ebenso nimmt die Musik, welche von der einen Seite die verschlossenste aller Künste ist, die die Gestalten noch im Chaos und ununterscheidbar begreift, und die nur die reine Form dieser Bewegungen, abge sondert vom Körperlichen, ausdrückt, den absoluten Typus nur als Rhythmus, Harmonie und Melodie, d. h. für die erste Potenz, auf, obgleich sie nun innerhalb dieser Sphäre die grenzenloseste aller Künste ist.

Hiermit ist die Konstruktion der Musik vollendet, da alle Konstruktion der Kunst nur darauf ausgehen kann, ihre Formen als Formen

der Dinge an sich darzustellen, welches in Ansehung der Musik geleistet worden ist.

Ue ich weiter gehe, erinnere ich folgendes Allgemeine.

Unsere gegenwärtige Aufgabe ist Construction der besonderen Kunstformen. Da Stoff und Form im Absoluten und also auch im Princip der Kunst eins ist, so kann nur dasselbe, was in dem Stoff oder Wesen ist, auch wieder zur Form werden; die Unterscheidung von Stoff und Form aber kann nur darauf beruhen, daß, was in dem Stoff als absolute Identität gesetzt ist, in der Form als relative gesetzt werde.

Nun ist schon in dem Absoluten an und für sich das Allgemeine und Besondere eins, dadurch, daß in ihm die besonderen Einheiten oder Formen der Einheit als absolut gesetzt sind. Aber eben deswegen, weil sie in ihm selbst absolut, in Ansehung einer jeden also die Form auch das Wesen, das Wesen die Form ist, — eben deswegen, sage ich, sind sie in ihm ununterscheidbar und ununterschieden, und jene Einheiten oder ewigen Ideen können als solche nur dadurch wahrhaft objectiv werden, daß sie in ihrer Besonderheit, als besondere Formen, sich selbst zum Symbol werden. Das, was durch sie erscheint, ist nur die absolute Einheit, die Idee an und für sich; die Form ist nur der Leib, mit dem sie sich bekleidet, und in dem sie objectiv wird.

Die erste Einheit in dem absoluten Wesen ist nun allgemein die, wodurch es seine Subjektivität und ewige Einheit in die Objectivität oder Vielheit gebiert, und diese Einheit in ihrer Absolutheit oder als die eine Seite des absoluten Producirens aufgefaßt, ist die ewige Materie oder ewige Natur selbst. Ohne diese würde das Absolute eine in sich verschlossene Subjektivität seyn und bleiben ohne Erkennbarkeit und Unterscheidbarkeit. Nur durch die Subjekt=Objectivirung gibt es sich selbst in der Objectivität zu erkennen, und führt sich selbst als Erkann=tes aus der Objectivität in sein Selbsterkennen zurück. Diese Zurückbildung der Objectivität in sich selbst ist die andere Einheit, die in ihm von der ersten ungetrennt ist. Denn wie wir die vollendete Einbildung der Subjektivität in die Objectivität im Organismus unmittelbar in die

Vernunft als das absolut Ideale umschlagen sehen, so verklärt sich im Absoluten, wo die Einbildung immer absolut ist, das Reale jener Subjekt-Objektivierung unmittelbar wieder in den Aether der absoluten Idealität, so daß das absolut Reale jederzeit auch das absolut Ideale und beides wesentlich ein und dasselbige ist. Das Absolute nun, inwiefern es in der Erscheinungswelt durch die erste der beiden Einheiten sich ausprägt, ist das Wesen der Materie; und alle Kunst, sofern sie dieselbe Einheit zur Form nimmt, ist plastische oder bildende Kunst. Innerhalb derselben sind ebenso wieder wie innerhalb der Materie alle Einheiten begriffen, und drücken sich durch die besonderen Kunstformen aus. Die erste, welche die Einbildung der Einheit in die Vielheit sich zur Form nimmt, um in ihr das Universum darzustellen, ist, wie zuletzt bewiesen wurde, die Musik. Wir gehen jetzt zur andern Einheit fort, und haben die ihr entsprechende Kunstform zu construiren. Wir bedürfen auch hiezu wieder mehrerer Lehrsätze aus der allgemeinen Philosophie, die ich daher vorausschicke.

§. 84. Lehrsatz. Der unendliche Begriff aller endlichen Dinge, sofern er in der realen Einheit begriffen ist, ist das Licht. — Da der Beweis in die allgemeine Philosophie gehört, so gebe ich hier nur die Hauptmomente an.

Vorläufig ist zu bemerken: a) Licht = Begriff, ideale Einheit, b) aber ideale Einheit innerhalb der realen. Der Beweis wird am kürzesten durch die Entgegensetzung mit der andern Einheit geführt. In dieser wird die Identität der ewigen Materie überhaupt in die Differenz, und demnach in unterschiedene und besondere Dinge gebildet. Hier ist die Differenz oder Besonderheit das Herrschende, die Identität kann nur als Einheit in der Vielheit aufgefaßt werden. In der entgegengesetzten Einheit ist die Identität, das Wesen, das Allgemeine das Herrschende. Die Realität löst sich hier wieder in die Idealität auf. Aber diese Idealität muß doch im Ganzen wieder der Realität und der Differenz untergeordnet seyn, weil es die ideale Einheit innerhalb der realen ist. Sie muß also, da die allgemeine Form des Realen in der Differenz der Raum ist, als ein Ideales des Raums oder im Raum

erscheinen, sie muß demnach den Raum beschreiben, ohne ihn zu erfüllen, und als die ideale Einheit der Materie überall alle Attribute, die die Materie real an sich trägt, auf ideale Weise an sich tragen. Aber alle diese Bestimmungen treffen nur in Ansehung des Lichts zusammen, und es ist demnach das Licht die in der realen Einheit begriffene unendliche Idee aller Differenz, welches eben zu beweisen war.

Das Verhältniß des Lichts zur Materie läßt sich noch auf andere Weise so deutlich machen.

Die Idee nach ihren zwei Seiten wiederholt sich im Einzelnen, wie im Ganzen. Auch in der realen Seite, wo sie ihre Subjektivität in eine Objektivität bildet, ist sie Idee, obgleich sie in der Erscheinung nicht als solche, sondern als Seyn erscheint. Die Idee läßt in dem Realen der Erscheinung nur die eine Seite zurück, in dem Idealen der Erscheinung zeigt sie sich als Ideales; aber eben deswegen nur in der Entgegensetzung gegen das Reale, also als relativ-Ideales. Das An=sich ist eben das, worin die beiden Seiten eins sind. Dieß angewendet auf den vorliegenden Fall, so ist die Körperreihe eben die eine Seite der Idee in ihrer Objektivität, die reale. Die andere Seite, wo die Idee als ein Ideales erscheint, fällt in das Licht, aber es erscheint als Ideales eben nur, indem es die andere Seite oder die reale zurückläßt, und wir sehen also hier zum voraus, daß das Höhere auch in der Natur dasjenige seyn wird, worin Materie und Licht selbst wieder eins sind.

Das Licht ist das in die Natur scheinende Ideale, der erste Durchbruch des Idealismus. Die Idee selbst ist das Licht, aber absolutes Licht. In dem erscheinenden Licht erscheint sie als Ideales, als Licht; aber nur als relatives Licht, relativ-Ideales. Sie legt die Hülle ab, mit der sie sich in der Materie bekleidet; aber, um eben als Ideales zu erscheinen, muß sie im Gegensatz gegen das Reale erscheinen.

Ich kann unmöglich diese Ansicht des Lichts hier durch alle Punkte verfolgen, und muß deshalb auf die allgemeine Philosophie verweisen. Nur über das Verhältniß des Lichts zum Klang und über den Gesichtssinn

als die nothwendige Bedingung der Existenz des Lichts für die Kunst muß ich mich hier erklären.

a) Das Verhältniß des Lichts zum Klang betreffend, so ist bekannt, wie vielfache Vergleichenungen darüber gemacht worden sind, ob schon die wahre Identität und Verschiedenheit beider bisher meines Wissens noch nicht auseinandergesetzt ist. — In der Materie, sagten wir, bildet das Wesen, die Identität, sich in die Form; in dem Licht dagegen ist die Form oder Besonderheit wieder zum Wesen verklärt. Hieraus muß sich auch das Verhältniß des Lichts und des Klanges einsehen lassen. Der Klang ist, wie wir wissen, nicht absolut gesetzt, nur gesetzt unter Bedingung einer dem Körper mitgetheilten Bewegung, wodurch er aus der Indifferenz mit sich selbst gesetzt wird. Der Klang selbst ist nichts anderes als die Indifferenz von Seele und Leib, aber diese Indifferenz nur, soweit sie in der ersten Dimension liegt. Wo dem Ding der unendliche Begriff absolut verbunden ist, wie dem Weltkörper, der auch als endlich unendlich, da entsteht jene innere Musik der Bewegungen der Gestirne; wo bloß relativ, entsteht der Klang, welcher nichts anderes als der Akt der Wiedereinbildung des Idealen ins Reale, also die Erscheinung der Indifferenz ist, nachdem beides aus der Indifferenz gerissen.

Das Ideale ist nicht an sich Klang, ebenso wie der Begriff eines Dings nicht an sich Seele ist. Der Begriff des Menschen wird Seele eben nur in der Beziehung auf den Leib, wie der Leib nur Leib ist in Beziehung auf die Seele. So ist das, was wir Klang des Körpers nennen, eben schon das in Beziehung auf den Körper gesetzte Ideale. Wenn also das, was im Klang sich offenbart, nur der Begriff des Dings ist, so werden wir dagegen das Licht der Idee der Dinge gleichsetzen, oder dem, worin das Endliche dem Unendlichen wahrhaft verknüpft ist. Der Klang ist also das inwohnende oder endliche Licht der körperlichen Dinge, das Licht ist die unendliche Seele aller körperlichen Dinge.

Allein das absolute Licht, das Licht als wahrhaft absolute Auflösung der Differenz in die Identität, würde selbst gar nicht als

Erscheinung in die Sphäre der Objektivität fallen. Nur als relativ-Ideales und demnach in seiner Entgegensetzung zugleich und relativer Einheit mit dem Körper kann es als Licht erscheinen.

Es fragt sich, wie eine Einheit zwischen dem Licht und dem Körper denkbar sey. Nach unsern Grundsätzen können wir keine unmittelbare Wirkung beider aufeinander zugeben. So wenig wir annehmen können, daß die Seele unmittelbare Ursache einer Wirkung in dem Leib oder umgekehrt der Leib in der Seele werden könne, ebensowenig können wir das Licht unmittelbar auf die Körper, oder hinwiederum diese unmittelbar auf das Licht wirken lassen. Licht und Körper können also überhaupt nur durch prästabilirte Harmonie eins seyn, und nur durch das, worin sie eins sind, nicht aber durch ein einseitiges Causalverhältniß aufeinander wirken. Es ist die Schwere, welche hier in der höheren Potenz wieder eintritt, die absolute Identität, welche, es sey nun in Reflexion oder Refraktion, Licht und Körper vereint. Der allgemeine Ausdruck nun des mit dem Körper synthetisirten Lichts ist getrübtcs Licht oder Farbe. Daher wäre als Zusatz zu §. 84 zu bemerken:

Das Licht kann als Licht nur in der Entgegensetzung mit dem Nicht-Licht, und demnach nur als Farbe erscheinen.

Der Körper ist überhaupt Nicht-Licht, sowie das Licht dagegen Nicht-Körper ist. So gewiß nun im empirischen Licht das absolute Licht nur als relativ-Ideales erscheint, so gewiß kann es überhaupt nur in der Entgegensetzung gegen das Reale erscheinen. Licht mit Nicht-Licht verbunden ist nun allgemein getrübtcs Licht, d. h. Farbe.

Die Lehre vom Ursprung der Farben ist keineswegs für die Theorie der Kunst unwichtig, obgleich es eine bekannte Sache ist, daß kein neuerer Künstler, der über seine Kunst nachgedacht, von der Newtonschen Farbentheorie je eine Anwendung machte. Aber schon dieß könnte hinreichen zu beweisen, wie gänzlich ungegründet in der Natur sie ist, denn Natur und Kunst sind eins. Der Instinkt der Künstler lehrte sie den allgemeinen Gegensatz der Farben, den sie als Gegensatz von Kälte und Wärme ausdrückten, ganz unabhängig von den Newtonschen

Vorstellungen erkennen. Goethes neue Ansichten dieser Lehre sind ebenföhr auf die Natur= als auf die Kunstwirkungen der Farben gegründet; man sieht in ihnen die innigste Harmonie zwischen Natur und Kunst, anstatt daß in den Newtonschen schlechtthin kein Mittel lag, die Theorie mit der Praxis des Künstlers zu verbinden.

Das Princip, welches der wahren Ansicht der Farbe zu Grunde gelegt werden muß, ist die absolute Identität und Einfachheit des Lichts. Newtons Theorie widerlegt sich für den, der überhaupt sich über den Gesichtspunkt des einseitigen Causalverhältnisses erhoben hat, schon allein dadurch, daß er bei dem Phänomen der Farbenproduction in der Brechung durch transparente Körper diese als gänzlich müßig annahm und aus dem Spiel ließ. Dadurch war er nun genöthigt, alle Mannichfaltigkeit der Farbe in das Licht selbst, und zwar als eine vorhandene, mechanisch vereinigte und mechanisch trennbare zu legen. Bekanntlich ist nach Newton das Licht aus sieben Strahlen von verschiedener Brechbarkeit zusammengesetzt, so daß jeder einfache Strahl ein Büschel von sieben farbigen Strahlen ist. Diese Vorstellung ist durch die höhere Ansicht der Natur des Lichts selbst genug widerlegt, daß wir kein Wort zur Widerlegung hinzuzufügen haben.

Um das Farben=Phänomen ganz zu begreifen, müssen wir zuvor von dem Verhältniß der durchsichtigen und undurchsichtigen Körper zum Licht einige Begriffe haben.

Der Körper trübt sich in dem Verhältniß für das Licht, in welchem er sich von der Allheit der übrigen Körper absondert und als ein selbstständiger heraustritt. Denn das Licht ist die Identität aller Körper; in dem Verhältniß also, in welchem er sich von der Totalität absondert, sondert er sich auch von dem Licht, denn er hat mehr oder weniger die Identität in sich selbst als Besonderes aufgenommen. Dieß gilt so weit, daß die undurchsichtigsten Körper, die Metalle, eben auch diejenigen sind, die am meisten jenes innere Licht, den Klang, sich eingeboren haben. Die relative Gleichheit mit sich selbst ist das, wodurch der Körper aus der Gleichheit mit allen andern tritt. Diese relative Gleichheit aber (= Cohäsion, Magnetismus) beruht auf einer relativen

producirt. Das Licht wird daher in diesem Proceß auf keine Weise weder zerlegt noch gespalten, nicht chemisch oder mechanisch decomponirt, sondern es selbst bleibt als der eine Factor des Processes in seiner absoluten Einfachheit; alle Differenz ist durch das Nicht=Licht oder den Körper gesetzt. Farbe ist = Licht + Nicht=Licht, Positives + Negatives.

Das Wichtigste für die Ansicht der Kunstwirkungen der Farben ist nun das Begreifen der Totalität der Farben. Das, wodurch eine Totalität allein möglich ist, ist eine Vielheit in der Einheit, demnach ein Gegensatz, der sich in allen Farbenerscheinungen zeigen muß. Wir brauchen, um diesen Gegensatz darzustellen, nicht unmittelbar zum prismatischen Bild zu gehen, welches bereits ein verwickeltes und zusammengesetztes Phänomen ist. Kein Wunder, daß Newton zu keinem andern Resultat kam, da er gerade dieses Phänomen als das erste nahm, und daß es nicht weniger als der Anschauung eines Goethe bedurfte, um den wahren Faden dieser Erscheinung wieder zu finden, den Newton in dem Räuel so künstlich versteckt hatte, den er seine Theorie nannte. Noch jetzt ist die prismatische Erscheinung den Physikern die Grundererscheinung; auch die Künstler werfen sich einzig auf sie, obgleich sie eine Menge Fälle unerklärt läßt, die in ihrer Kunst wiederkommen. Wir finden den Gegensatz der Farben schon in viel einfacheren Fällen. Es gehören hieher die Phänomene der gefärbten Gläser oder farbigen Flüssigkeiten, welche Newton aus einer Verschiedenheit des reflektirten und restringirten Lichts zu erklären suchte. Wenn z. B. ein blaugefärbtes Glas gegen eine dunkle Fläche gehalten wird, und das Auge sich zwischen dem Licht und dem Körper befindet, so geht jene Farbe bis zum tiefsten Blau hinab; derselbe Körper aber so gehalten, daß er zwischen dem Auge und dem Licht sich befindet, gibt das schönste Gelb= oder auch wohl Hochroth. Hier entsteht also die rothe Farbe unmittelbar durch ein Weniger des Getrübtwerdens, anstatt daß in dem ersten Fall die dunklere Farbe durch ein bloßes Mehr des Getrübtwerdens entsteht. Die beiden Farbenpole schließen sich hier noch aus, sie erscheinen nicht simultan, aber nacheinander. Durch eine Verbindung verschiedener

Indifferenz seines Besonderen mit seinem Allgemeinen oder Begriff. Die Trübung für das Licht wird also nur da aufhören, wo diese relative Gleichheit so weit aufgehoben ist, daß entweder das rein=Allgemeine oder das rein=Besondere überwiegend ist — also an den Enden der Cohäsionsreihe —, oder da, wo beide zur absoluten Indifferenz reducirt sind, wie im Wasser, dessen Allgemeines das ganze Besondere, das Besondere das ganze Allgemeine ist, oder da, wo auch der Streit der absoluten Cohäsion (wodurch der Körper in sich selbst) und der relativen (wodurch er dem Licht angehört) vollkommen ausgeglichen ist, und der Körper ganz Erde und ganz Sonne ist. — Die weiteren Erläuterungen dieser Sätze gehören, wie von selbst offenbar ist, in eine andere Sphäre der Untersuchung.

Ein solcher Körper nun, der in der vollkommenen Identität mit dem Licht ist (und ein solcher wäre ein absolut=durchsichtiger Körper), wäre dem Licht überall nicht mehr entgegengesetzt. Nur insofern der Körper noch immer ein Besonderes bleibt oder dem Licht relativ — zum Theil — entgegengesetzt ist, synthesirt die absolute Identität, die hier als Schwerkraft der höheren Potenz eintritt, das Licht mit ihm (daß nämlich nicht der Körper das Licht breche, folgt aus der Newtonschen Erfahrung, daß die Brechung nicht unmittelbar, sondern in einiger Entfernung von der Oberfläche des Körpers geschieht, wozu Newton eine *actio in distans* annimmt, die ich — im Newtonschen Sinne — nicht nur hier, sondern überall verwerfe). Diese Synthese des Lichts und des Körpers ist beim durchsichtigen und undurchsichtigen Körper gleicherweise der Fall, nur daß dieser das Licht reflektirt, der durchsichtige Körper aber nimmt es in sich selbst auf und durchdringt sich mit ihm. Da es aber keine vollkommene Durchsichtigkeit gibt, sondern in denjenigen durchsichtigen Körpern, welche das Licht am meisten brechen, auch noch das größte Uebergewicht der Besonderheit ist, so wird das Licht oder die Identität im Licht selbst mit der Besonderheit oder Differenz synthesirt und demnach getrübt. (Alle unsere durchsichtigen Körper sind trübende Mittel). Es ist abermals weder das Licht für sich noch der Körper für sich, sondern es ist das, worin beide eins sind, was die Farbe

Linse, durch die man das Licht gehen läßt, und wovon die erste das Licht noch vollkommen weiß durchscheinen läßt, kann man in einem dunklen Zimmer das erst weiße Licht endlich bis zum rothen Licht trüben; durch eine weitere Fortsetzung würde man es bis ins Blaue treiben. Nach diesem Gesetze färbt sich der Himmel für uns blau, die Sonne dagegen im Aufgehen roth. Diese Phänomene, in welchen durch das bloße Mehr oder Weniger der Trübung Farbe entsteht, sind die einfachen, von denen man auszugehen hat. Von viel accidentelleren Bedingungen sind alle Arten prismatischer Erscheinungen abhängig. Sie beruhen, kann man allgemein sagen, darauf, daß ein Doppelbild gesehen wird. Wir sehen Licht und Nicht-Licht zugleich (es findet eine subjective Synthese von Licht und Nicht-Licht im Auge statt). Durch die Wirkung der Refraktion wird daher das betrachtete Bild verrückt, aber es erleidet keine Veränderung, wenn es über einen andern relativ dunklen oder erleuchteten Raum geführt wird, so daß das verrückte Bild zugleich mit einem andern gesehen wird. Je nachdem nun dieser Raum relativ gegen den andern hell oder dunkel ist, erscheint das Bild an den Rändern verschiedentlich gefärbt; ist es nämlich der hellere Raum auf dunklem Grund, der durch die Refraktion verrückt wird, so daß — bei abwärts gefehrtem Brechungswinkel — der dunkle Raum von oben ins Helle, von unten der helle ins Dunkle geführt wird, so erscheinen an jener Stelle die warmen, an dieser die kalten Farben.

Die Sonne in den Newtonschen Versuchen mit dem in einem dunklen Zimmer auf das Prisma fallenden Licht stellt in der That dabei nichts anderes als einen hellen Fleck auf dunklem Grund dar; sie wirkt in der ganz allgemeinen Qualität eines Bilds von eminenter Helligkeit auf einem durchaus dunklen Grund, dem Weltraum. Die prismatische Erscheinung, sofern sie mit dem Sonnenlicht hervorgebracht wird, ist also von den möglichen prismatischen Erscheinungen nur der Eine Fall, der nämlich, wo auf einem dunklen Grunde ein heller Raum gesehen wird.

Wichtiger ist es für uns, die ganze secundäre Stelle dieser Erscheinungen einzusehen.

Die Farben bilden unter sich ein System ebenso wie die Töne. Sie sind daher an sich weit ursprünglicher als sie im prismatischen Bild erscheinen, dessen Bedingungen zufällig und abgeleitet sind. Daß unter diesen Bedingungen keine andern als eben diese Farben erscheinen, ist nothwendig, weil es die einzigen sind, die überhaupt möglich sind. Die Totalität oder das System der Farben hat also in sich betrachtet allerdings eine Art der Nothwendigkeit; es ist nicht zufällig, aber es muß nur nicht gerade von den prismatischen Erscheinungen abstrahirt werden, noch müssen diese für das ursprüngliche Phänomen gehalten werden, in denen sich die Farben erzeugen.

Der Gegensatz, welcher sich im prismatischen Bild zwischen den kalten und warmen Farben zeigt, die sich polarisch einander entgegenstellen, ist allerdings ein nothwendiger Gegensatz und zur Totalität, welche die Farben als geschlossenes System in sich bilden, nothwendig. Allein dieser Gegensatz ist eben deswegen auch ursprünglicher als das abgeleitete und zusammenge setzte Phänomen des Farbenspectrums. Die Polarität der Farben ist nicht als eine fertig vorhandene, sondern als eine producirt zu denken, die sich überall entwirft, sowie nur Licht und Nicht-Licht in Conflict gesetzt werden. Das Farben-Phänomen ist die aufbrechende Lichtnospe; die Identität, die in dem Lichte ist, wird mit der Differenz, die durch das Nicht-Licht in sie gesetzt ist, verbunden zur Totalität. In einer viel höheren Beziehung erscheint die Nothwendigkeit dieser Polarität und der inneren Totalität der Farben in den Forderungen, die der Gesichtssinn macht, und die für die Kunst ebenso wichtig als für die Naturforschung interessant sind.

Setzt also zu dem Verhältniß des Gesichtssinns.

Die beiden Seiten, die wir in der Körperreihe und dem Licht abgesondert herausgeworfen sehen — reale und ideale —, sind im Organismus beisammen und eins. Das relativ-Ideale im Licht ist hier durch das Reale integrirt. Das Wesen des Organismus ist: Licht mit Schwere verbunden. Der Organismus ist ganz Form und ganz Stoff, ganz Thätigkeit und ganz Seyn. Dasselbige Licht, welches in der allgemeinen Natur die anschauende Thätigkeit des Universums

ist, ist im Organismus dem Stoffe vernählt; es ist nicht mehr bloß rein ideelle Thätigkeit, wie in der allgemeinen Natur, sondern ideelle Thätigkeit, die, mit dem Stoffe verbunden, das Attribut eines Existirenden ist. Ein und dasselbe ist zugleich die reelle und ideelle. Jedes von außen Einwirkende macht an den Organismus die Forderung einer bestimmten Dimension, so auch das Licht. Und wenn Sensibilität überhaupt = dritter, das Sehen aber wieder die Blüthe der Sensibilität ist, so ist die Forderung des Lichts an den Organismus Produkt der dritten organischen Dimension, vollkommene Indifferenz des Lichts und der Materie. Aber was ist denn Sehen auch anders?

Das ideelle Princip für sich wäre reines Denken, das reelle reines Seyn. Allein das von außen sollicitirte Indifferenzvermögen des Organismus setzt Denken und Seyn immer wieder gleich. Denken synthetisirt mit Seyn aber ist anschauen. Das Anschauende ist die Identität selbst, welche hier in der reflektirten Welt wieder die Indifferenz des Idealen und Realen darstellt. Es ist das Wesen, die Substanz des Organismus — aber eben deswegen zugleich das absolut-, nicht das bloß relativ-Ideale (wie im Licht) — das Producirende, Anschauende. Es ist das fühlende, hörende, sehende Princip auch im Thier. Es ist das absolute Licht. Die allgemeine Bedingung der Anschauung dieses Lichts ist die Indifferenz des A^2 und $A = B$. Nach der verschiedenen Art, wie, oder den Bedingungen, unter welchen beide gleichgesetzt werden, ist es z. B. hörendes, sehendes oder fühlendes Princip. Jedes Sinnesorgan drückt für sich eine solche Indifferenz des Ideellen und Reellen, des Lichts und der Schwere aus; in jeder solchen Indifferenz wird das Wesen, das An-sich des Organismus produktiv, anschauend. Auch physisch genommen schaut das organische Wesen nicht den Gegenstand außer sich an, es schaut nur die in ihm gesetzte Indifferenz des Ideellen und Reellen an. Diese tritt ihm an die Stelle des Gegenstandes. Kraft der prästabilirten Harmonie zwischen der allgemeinen und der organischen Natur ist in den Anschauungen der letzteren dasselbe System, welches in den entsprechenden Formen der Außenwelt ist. Die Harmonie des Dreiklangs ist etwas Objectives und doch

zugleich durch den Gehörsinn Gefordertes. Dasselbe ist der Fall mit dem Gesichtssinn, dessen Forderungen das tiefste Studium des Künstlers sehn müssen, der auf dieses zarteste aller Organe wirken will. Das Auge fordert in allem, was ihm als wohlgefällig dargeboten werden soll, die Harmonie der Farben nach derselben Nothwendigkeit und denselben Gesetzen, nach welchen sie in der äußeren Erscheinung producirt wird. Die höchste Lust des Auges ist, indem es aus der ermüdenden Identität gesetzt wird, in der höchsten Differenz doch wieder durch die Totalität in ein vollkommenes Gleichgewicht gesetzt zu werden. Deswegen fordert das Auge im Allgemeinen in jedem Gemälde Totalität der Farben, und es bedarf nur geringes Studium und Aufmerksamkeit, um zu finden, welch ein vollkommenes Gefühl dieser Forderung die größten Meister geleitet hat. Sehr häufig findet man diese Forderung in großen Compositionen nicht bloß insofern befriedigt, als die Totalität der Farben zu denselben nothwendig war; nicht selten findet man die Forderung einer Farbe, für welche in dem Hauptgegenstand kein Grund lag, durch einen Nebengegenstand befriedigt, z. B. die Forderung des Gelb oder irgend einer andern Farbe durch Früchte, Blumen u. s. w., die in dem Gemälde angebracht sind.

Aber auch da, wo das Auge von der Forderung der vollkommenen Totalität absteht, macht es doch immer die Forderung der entsprechenden Farben geltend. Dieß ist vorzüglich deutlich in der Erscheinung der sogenannten physiologischen Farben. Das Auge z. B., welches durch den Reiz des Rothens ermüdet ist, producirt, nachdem dieser Reiz entfernt ist, von freien Stücken die grüne Farbe, oder bestimmter von Blau und Gelb als Farben das, was denselben am unmittelbarsten entgegengesetzt ist, die Indifferenz. In dem Farbenbild schließen sich Grün und Purpur aus. Eben weil beide sich ausschließen, fordert sie das Auge. Ermüdet durch das Grün fordert das Auge Purpur oder die entsprechende Totalität von Violett und Roth. Durch Purpur das vollkommenste Grün. So auch in der Kunst. Die Verbindung von Purpur und Grün z. B. in Gewändern bringt die höchste Pracht hervor. — Ich stelle nun einen weiteren Satz auf, dem ich nur noch folgendes Allgemeine voranschicke.

Unmittelbar aus der Idee des Lichts folgt, daß es als die besondere Einheit nur unter der Bedingung eines Gegensatzes erscheinen könne. Es ist die im Realen durchbrechende ideale Einheit. Soll es als diese erscheinen, so muß es als Zurückbildung der Differenz in die Identität erscheinen, aber nicht als absolute (denn in der Absolutheit wird die Einheit nicht als die besondere unterschieden), demnach bloß in relativer Identität. — Nun ist aber das Besondere oder die Differenz für sich nichts als die Negation des Allgemeinen oder der Identität. Nur inwiefern sich das Allgemeine, die Identität selbst in das Besondere verwandelt, ist es reell (deswegen die Einformung der Einheit in die Vielheit die reale Einheit ist). Wenn also in der idealen Einheit oder in der Zurückbildung des Besonderen ins Absolute das Besondere noch als solches unterschieden werden soll, kann es nur als Negation unterschieden werden. Demnach wird sich das Allgemeine und Besondere in der Erscheinung der idealen Einheit nur als Realität und Privation, also, weil das Allgemeine Licht ist, nur als Licht und Nicht-Licht verhalten können, oder die Besonderheit wird in dem Allgemeinen nur als Privation oder Begrenzung der Realität dargestellt werden können.

§. 85. Die Kunstform, welche die ideale Einheit in ihrer Unterscheidbarkeit zum Symbol nimmt, ist die Malerei. — Folgt unmittelbar aus den vorhergehenden Sätzen. Denn die ideale Einheit in ihrer Relativität erscheint innerhalb der Natur durch den Gegensatz des Lichts und Nicht-Lichts. Aber eben desselben bedient sich die Malerei zum Mittel ihrer Darstellung.

Anmerkung. Die ferneren Bestimmungen der Malerei folgen von selbst aus dem ersten Begriff.

§. 86. Die nothwendige Form der Malerei ist die aufgehobene Succession. — Dieser Satz fließt unmittelbar aus dem schon in §. 77 bewiesenen Begriff der Zeit. Die Einbildung der Einheit in die Vielheit ist Zeit. Da nun Malerei vielmehr auf der entgegengesetzten Einheit, der Einbildung der Vielheit in die Einheit beruht, so ist die nothwendige Form derselben die aufgehobene Succession.

Die Malerei, welche die Zeit aufhebt, bedarf doch des Raumes, und zwar so, daß sie genöthigt ist den Raum zu dem Gegenstand hinzuzufügen. Der Maler kann keine Blume, keine Gestalt, überhaupt nichts darstellen, ohne im Gemälde selbst zugleich den Raum darzustellen, in welchem sich der Gegenstand befindet. Die Produkte der Malerei können also noch nicht als Universa den Raum in sich selbst und keinen außer sich haben. Wir werden in der Folge noch hierauf zurückkommen und zeigen, wie die Malerei sich dadurch am meisten der höchsten Kunstform annähert, daß sie den Raum als ein Nothwendiges behandelt und ihn mit den Gegenständen ihrer Darstellung gleichsam verwachsen darstellt. In dem vollkommenen Gemälde muß auch der Raum für sich, ganz unabhängig von dem inneren oder qualitativen Verhältniß des Gemäldes, eine Bedeutung haben.

Es gibt noch eine andere Art sich dieses Verhältniß deutlich zu machen. Nach dem Bisherigen sind die beiden Künste der Musik und Malerei den beiden Wissenschaften der Arithmetik und Geometrie zu vergleichen. Die geometrische Figur bedarf des Raumes außer ihr, weil sie auf das Reale Verzicht thut, nur das Ideale im Raum darstellt. Der Körper, welcher eine reale Ausdehnung hat, hat seinen Raum in sich selbst, und ist unabhängig von einem Raum außer ihm zu begreifen. Die Malerei, die vom Realen nur das Ideale darstellt, keine wirklich körperlichen Gestalten, sondern nur die Schemata dieser Gestalten, bedarf nothwendig des Raumes außer ihr, wie die geometrische Figur nur durch Begrenzung eines gegebenen Raumes möglich ist.

Folgesatz 1. Die Malerei ist als Kunst ursprünglich der Fläche untergeordnet. Sie stellt nur Flächen dar, und kann nur innerhalb dieser Begrenzung den Schein des Körperlichen hervorbringen.

Folgesatz 2. Die Malerei ist die erste Kunstform, welche Gestalten darstellt. — Die Malerei stellt überhaupt das Besondere im Allgemeinen oder in der Identität dar. Nun kann sich aber das Besondere vom Allgemeinen überhaupt nur durch Begrenzung oder Negation unterscheiden. Aber eben Begrenzung der Identität ist, was wir Unriß, Gestalt nennen (Musik gestaltlos).

Folgesatz 3. Die Malerei hat außer den Gegenständen noch den Raum als solchen darzustellen.

Folgesatz 4. Wie die Musik im Ganzen der Reflexion, ist die Malerei der Subsumtion untergeordnet. Es wird in der Philosophie bewiesen, daß das, was an dem Körper Umriß und Gestalt bestimmt, eben dasjenige ist, wodurch er der Subsumtion eignet. Bloß durch seine Begrenzung hebt er sich als Besonderes ab, und ist als solches der Aufnahme unter das Allgemeine fähig. Man hat schon längst bemerkt, daß die Malerei vorzugsweise eine Kunst des Geschmacks und des Urtheils sey. Nothwendig: weil sie am meisten von der Realität sich entfernt und ganz ideal ist. Das Reale ist nur Gegenstand der Reflexion oder der Anschauung. Das Reale aber im Idealen zu schauen, ist Gegenstand des Urtheils.

Folgesatz 5. Die Malerei ist im Ganzen eine qualitative Kunst, wie die Musik im Ganzen eine quantitative. Denn jene beruht auf den rein qualitativen Gegensätzen der Realität und Negation.

§. 87. In der Malerei wiederholen sich alle Formen der Einheit, die reale, ideale und die Indifferenz beider. — Folgt aus dem allgemeinen Princip, daß jede besondere Kunstform wieder die ganze Kunst.

Zusatz. Die besonderen Formen der Einheit, sofern sie in der Malerei zurückkehren, sind: Zeichnung, Hell Dunkel und Colorit. — Diese drei Formen sind also gleichsam die allgemeinen Kategorien der Malerei. Ich werde die Bedeutung jeder dieser besonderen Formen für sich und ihre Vereinigung und Zusammenwirkung zum Ganzen angeben. — Ich erinnere auch hier, daß ich nicht in der technischen Beziehung davon handle, sondern die absolute Bedeutung einer jeden angeben werde.

Die Zeichnung ist innerhalb der Malerei als der idealen Kunst die reale Form, die erste Einfassung der Identität in die Besonderheit. Diese Besonderheit als Differenz wieder in die Identität zu verschmelzen und als Differenz aufzuheben, ist die eigentliche Kunst des Hells dunkels, welche demnach die Malerei in der Malerei ist. Allein da

alle Kunstformen als solche nur besondere sind, und ihr Bestreben seyn muß, in der besonderen Form absolute Kunst zu seyn, so ist leicht einzusehen, daß die Malerei, wenn sie auch als besondere Form alle Forderungen erfüllte, ohne denen der allgemeinen Kunst zu genügen, durchaus mangelhaft seyn würde. Die bildende Kunst überhaupt ist im Ganzen der realen Einheit untergeordnet; die reale Form ist also die erste Forderung an bildende Kunst, wie z. B. der Rhythmus an die Musik. Die Zeichnung ist der Rhythmus der Malerei. Die Widersprüche der Kunstkenner oder Kunstrichter über die größere Wichtigkeit der Zeichnung oder des Colorits beruhen auf einem nicht geringeren Mißverständnis, als etwa in Ansehung der Musik, ob Rhythmus oder Melodie wichtiger. Man sagt: es gibt Gemälde, die, obgleich der Zeichnung nach nur mittelmäßig, dennoch wegen ihrer Vortrefflichkeit von Seiten des Colorits unter die Meisterwerke gesetzt werden. Es kann nicht zweifelhaft seyn, wenn es wirklich solche Gemälde gibt, worauf sich ein solches Kennerurtheil gründe. Ganz gewiß nicht auf die eigentliche Bewunderung der Kunst, sondern auf den angenehmen sinnlichen Effect, den ein gut colorirtes Gemälde auch ohne allen Werth der Zeichnung machen kann. Die Richtung der Kunst geht aber überall nicht auf das Sinnliche, sondern auf eine über alle Sinnlichkeit erhabene Schönheit. Der Ausdruck des absoluten Erkennens an den Dingen ist die Form; bloß durch diese erheben sie sich in das Reich des Lichts. Die Form ist demnach das Erste an den Dingen, wodurch sie auch der Kunst eignen. Die Farbe ist nur das, wodurch auch das Stoffartige der Dinge zur Form wird; sie ist nur die höhere Potenz der Form. Alle Form aber hängt von der Zeichnung ab. Nur durch die Zeichnung also ist die Malerei überhaupt Kunst, so wie sie nur durch die Farbe Malerei ist. Die Malerei als solche nimmt die rein-ideale Seite der Dinge auf, aber ihr Hauptzweck ist keineswegs jene grobe Täuschung, die man gewöhnlich dafür angibt, uns den gemalten Gegenstand für einen wirklich vorhandenen ansehen zu machen. Diese Täuschung in ihrer Vollkommenheit wäre ohne die zukommende Wahrheit der Farben und das daraus entspringende Leben nicht zu

erreichen, und wenn wir sie forderten, würden wir eher beträchtliche Fehler der Zeichnung als des Colorits übersehen. Allein die Kunst überhaupt und auch die Malerei ist so weit entfernt auf Täuschung auszugehen, daß sie vielmehr gerade in ihren höchsten Wirkungen den Schein der Wirklichkeit, in dem dabei angenommenen Sinn des Worts, vernichten muß. Jeden, der die idealischen Bildungen der griechischen Künstler betrachtet, muß ihre Gegenwart unmittelbar mit dem Eindruck der Nicht-Wirklichkeit überfallen, er muß erkennen, daß hier etwas dargestellt sey, das über alle Wirklichkeit erhaben, obgleich in dieser Erhabenheit durch die Kunst wirklich gemacht ist. Wer zum Kunstgenuß der Täuschung bedarf und sich, um zu genießen, den Gedanken entfernen muß, daß er ein Kunstwerk vor sich habe, ist zuverlässig überhaupt nicht dessen fähig, und höchstens mag er sich an den verbusten Produktionen der niederländischen Malerei ergötzen, durch welche freilich weder eine höhere Befriedigung gewährt noch eine höhere Forderung aufgeregt wird, als die auch in den Sinnen gefunden werden kann. Es ist eine von französischen Kunsttrichtern aufgebrachte Trivialität, zu sagen, daß Raphael z. B. in der Zeichnung überlegen, dagegen im Colorit nur mittelmäßig, Correggio dagegen in dem Verhältniß, in welchem er in dem Colorit überlegen, in der Zeichnung untergeordnet sey. Dieser Satz ist geradezu falsch. Raphael hat in vielen seiner Werke so vortrefflich als Correggio colorirt, Correggio in bei weitem den meisten so vortrefflich wie Raphael gezeichnet. Gerade bei Correggio, den einige Kunsttrichter in Ansehung der Zeichnung unterordnen, zeigt sich, wie tief und verborgen diese Seite der Kunst ist, da jener Künstler durch die Magie des Helldunkels und Colorits sie dem gemeinen Auge wieder zu entziehen mußte. Ohne die tiefere Grundlage seiner vortrefflichen Zeichnung würde auch die größte Schönheit der Farben den Kenner nicht entzücken.

Ich gebe die Hauptforderungen, die an die Zeichnung gemacht werden müssen, kurz an.

Die erste Forderung ist die Beobachtung der Perspektive. — Erklärung des Begriffs der Perspektive. — Gegensatz der Linienperspektive und der Luftperspektive.

Es ist vorzüglich wichtig, daß ich mich über die Grenzen erkläre, innerhalb welchen die Beobachtung der Perspektive nothwendig ist, und außerhalb deren sie eine freie Kunst oder selbst Zweck wird.

Wie überall finden wir auch hier wieder einen Gegensatz der antiken und modernen Kunst, daß nämlich jene durchaus auf das Nothwendige, Strenge, Wesentliche ging, diese das Zufällige ausbildete und ihm eine unabhängige Existenz gab. Es ist viel über die Frage gestritten worden, ob die Alten die Linienperspektive gekannt haben oder nicht. Wir würden uns ohne Zweifel ganz gleich irren, wenn wir den Alten die Kenntniß und Beobachtung der Perspektive soweit absprechen wollten, als sie zur Richtigkeit gehört, und wenn wir auf der andern Seite annehmen wollten, daß sie die Perspektive, wie die Neueren, zur Täuschung benutzt haben. Den Alten die Perspektive absprechen, auch insoweit sie zur allgemeinen Richtigkeit ohne Illusion gehört, hieße, ihnen in der Malerei die größten Unsicherlichkeiten zutrauen, oder behaupten, daß sie Ungeheuer von Gestalten gemacht haben. Z. B. wenn wir einen Menschen mit ausgestreckten Armen von der Seite, aber in der Nähe sehen, so daß Eine Hand vom Auge entfernter ist als die andere, so ist es perspektivisch nothwendig, daß die entferntere kleiner ins Auge falle. Weil wir aber einmal wissen, daß in der Natur eine Hand so groß ist wie die andere, so finden wir auch in der Anschauung beide gleich groß. Wollte nun der Maler diesem zufolge, ohne auf die perspektivische Verkürzung Rücksicht zu nehmen, beide Hände wirklich gleich groß machen, so würde er eben dadurch eine Unrichtigkeit begehen, denn ein geübtes Auge wird nun erst die näher liegende Hand kleiner als die entferntere sehen. Solche Monstruositäten, die aus der Vernachlässigung der Perspektive im Nothwendigen entstanden, den Alten Schuld zu geben, wäre eine vollkommene Absurdität. Dagegen aber vermochten die Alten niemals die Illusion zum Zweck zu machen, und deswegen etwas, das bloß als Mittel der Richtigkeit Werth hat, als eine selbstständige Kunst auszubilden, wie es die Neueren mit der Perspektive gemacht haben.

Die Perspektive dient dazu, alles Harte, Einförmige zu vermeiden,

indem der, welcher sie innehat, mit leichter Mühe z. B. ein Quadrat als Trapezium, einen Cirkel als Ellipse erscheinen lassen kann. Ueberhaupt hilft sie, von den Gegenständen gerade die schönsten Theile und die größten Massen zu zeigen, das Mindergefällige oder das Kleinliche zu verbergen. Dieser freie Gebrauch muß übrigens nie soweit ausgedehnt werden, daß durch die Perspektive allein das Angenehme gesucht, und die Strenge der Nothwendigkeit, das, worin sich die tiefste Kunst der Zeichnung äußern mußte, umgangen wird.

Da die Zeichnung und Malerei zunächst auf Darstellung der Formen geht, und die Bedingung des Schönen, obgleich allerdings nicht die Vollendung des Schönen selbst, die Wohlgefälligkeit ist, so muß diese in der Zeichnung so weit gesucht werden, als sie den höheren Forderungen der Wahrheit und Richtigkeit keinen Eintrag thut. Der vorzüglich, ja der fast einzig würdige Gegenstand der bildenden Kunst ist die menschliche Gestalt. Wie der Organismus innerlich und seinem Wesen nach die sich aus sich selbst erzeugende und in sich zurückkehrende Succession ist, so drückt er diese Form auch äußerlich aus durch die Herrschaft der elliptischen, parabolischen und anderer Formen, welche am meisten die Differenz in der Identität ausdrücken. In der Zeichnung wird gefordert, daß die einförmigen, sich immer wiederholenden Formen selbst bei geringeren Gegenständen vermieden werden, als ob der Künstler auch hier das Symbol der organischen Gestalt vor sich haben mußte. Sich selbst beständig wiederholende Formen sind die viereckigten, weil sie aus vier Linien bestehen, von welchen immer zwei und zwei einander parallel sind, aber nicht minder die vollkommen runden, weil sie von allen Seiten betrachtet immer die nämlichen sind. Das Oval und die Ellipsen drücken in der Identität noch Differenz und Mannichfaltigkeit aus. Unter den regelmäßigen Figuren ist aus gleichem Grunde das Dreieck noch die am wenigsten mißfällige, weil die Winkel der Anzahl nach ungleich sind, und die Linien keine Parallele bilden. Eine Forderung der Zeichnung ist also, soviel möglich jede Wiederholung von Formen, jede Parallele, Winkel von gleichen Graden, vorzüglich aber rechte Winkel zu vermeiden, weil in diesen

gar keine Mannichfaltigkeit möglich ist. Gerade Linien müssen so viel möglich in wellenförmige verwandelt werden, und zwar so, daß im Ganzen der Gestalt ein möglichst vollkommenes und verhältnißmäßiges Gleichgewicht des Concaven und Convergen, des Ein- und Ausbiegens beobachtet werde. Bloß mit diesem einfachen Mittel reicht man aus, den Gliedmaßen größere oder geringere Leichtigkeit zu geben, da das Uebergewicht des Ausgebogenen Schwere, des Eingebogenen Leichtigkeit andeutet.

Diese Grundsätze, welche sich alle auf die symbolische Bedeutung der Formen selbst stützen, sind aber keineswegs so zu verstehen, wie es von den sogenannten eleganten Malern geschieht, die durch das Bestreben, so viel möglich das Eckige, Winklichte zu vermeiden, in den Fehler der Nullität und der gänzlichen Flachheit fallen. So ist es zwar gegründet, daß man bei Figuren, deren Bestimmung ist reizend zu erscheinen, die Verkürzungen meiden muß, weil hier die Muskeln vielfach unterbrochen werden, indem die erhabenen Formen die eingebogenen verbergen. In diesem Fall bildet sich durch eine Art Abschnitt nothwendig ein Winkel. Ueberall also, wo der Charakter hart, der Ausdruck stark seyn soll, müssen diese Formen nicht gescheut werden, indem sonst die Sklaverei gegen das Angenehme den wahrhaft großen Styl verdrängt, der auf eine viel höhere Wahrheit geht als diejenige, die durch Sinnen schmeichelt. Alle Regeln, welche die Theoretiker über die Formen geben, haben bloß Werth, sofern diese Formen in der absoluten Beziehung, nämlich in ihrer symbolischen Qualität, gedacht werden. Es ist nicht zu leugnen, daß die gerade Linie auch für das Auge das Symbol der Härte, der Starrheit der Ausdehnung ist, die Krümme der Biegsamkeit, die elliptische, horizontal gestellt, der Bartheit und Flüchtigkeit, die Wellenlinie des Lebens u. s. w.

Ich komme zu der Hauptforderung, welche an die Zeichnung gemacht werden muß, die Wahrheit, welche hier freilich nicht viel sagen wollte, wenn man darunter nur die Wahrheit verstünde, inwiefern sie durch getreue Nachahmung der Natur erreicht werden kann. Der Künstler, welcher sie im wahren Sinn erreichen will, muß sie

noch viel tiefer suchen, als sie die Natur selbst angedeutet hat, und als die bloße Oberfläche der Gestalten zeigt. Er soll das Innere der Natur enthüllen, und also vorzüglich in Ansehung des würdigsten Gegenstandes, der menschlichen Gestalt, nicht bloß mit der gewöhnlichen Erscheinung sich begnügen, sondern die tiefer verborgene Wahrheit an die Oberfläche bringen. Er muß daher in den tiefsten Zusammenhang, das Spiel und die Schwingungen der Sehnen und Muskeln eindringen, und die menschliche Gestalt überhaupt nicht zeigen, wie sie erscheint, sondern wie sie in dem Entwurf und der Idee der Natur ist, welche keine wirkliche Gestalt vollkommen ausdrückt. Zu der Wahrheit der Gestalt gehört auch die Beobachtung des Verhältnisses der einzelnen Theile oder die Proportion, welche der Künstler wiederum nicht nach den zufälligen Erscheinungen der Wahrheit in der Wirklichkeit, sondern frei und dem Urbild seiner Anschauung gemäß hervorzubringen hat. Wir bemerken in der Natur überall Consequenz in Bildung der Theile, z. B. mit solchem Gesicht auch solche Füße und Hände übereinstimmend. Da die menschliche Gestalt zusammengesetzt ist, und die symbolische Bedeutung, die das Ganze derselben hat, auf die einzelnen Theile vertheilt ist, so besteht die Hauptsache der Proportion darin, das gehörige Gleichgewicht der Theile so zu beobachten, daß jeder im Besonderen die Bedeutung des Ganzen soweit ausdrückt, als ihm zukommt. Hierbei kann der berühmte Torso des Herkules zum Beispiel dienen. „Ich sehe,“ sagt Winkelmann¹, „in den mächtigen Umrissen dieses Leibes die unüberwundene Kraft des Besiegers der gewaltigen Riesen, die sich gegen die Götter empörten, und von ihm in den phleggräischen Feldern erlegt wurden, und zu gleicher Zeit stellen mir die sanften Züge dieser Umriffe, die das Gebäude des Leibes leicht und gelenksam machen, die geschwinden Wendungen desselben in dem Kampfe mit dem Achelous vor, der mit allen vielförmigen Verwandlungen seinen Händen nicht entgehen konnte. In jedem Theile des Körpers offenbaret sich, wie in einem Gemälde, der ganze Held

¹ Winkelmanns Werke, Ausg. von Fernow 1808, 1 Bd., S. 270.

in einer besondern That, und man siehet, so wie die richtigen Absichten in dem vernünftigen Baue eines Pallastes, hier den Gebrauch, zu welchem, und zu welcher That ein jeder Theil gedient hat." Winkelmann spricht in dieser Stelle das höchste Geheimniß der zeichnenden Künste aus. Es ist das: erstens das Ganze der Darstellung symbolisch, also nicht als den Gegenstand eines Moments empirisch, sondern in der Ganzheit seines Daseyns zu fassen, und so die einzelnen Theile des Leibs wieder als Repräsentanten der einzelnen Momente dieses Daseyns zu gebrauchen. Wie das Leben eines Menschen in der Idee eines ist und alle seine Thaten und Handlungen zumal angeschaut werden, so soll das Gemälde, welches den Gegenstand, indem es ihn aus der Zeit heraus nimmt, in seiner Absolutheit darzustellen hat, das Unendliche seines Begriffs und seiner Bedeutung ganz durch die Endlichkeit erschöpfen, und im Theil das Ganze, wie alle Theile wieder in der Einheit des Ganzen darstellen.

Die letzte und höchste Forderung an die Zeichnung ist endlich, daß sie nur das Schöne, das Nothwendige, das Wesentliche auffasse, das Zufällige und Ueberflüssige aber vermeide. Die größte Kraft also wird sie in der menschlichen Figur in die wesentlichen Theile legen; sie wird die Knochen sich mehr zeigen lassen als die kleinen Falten des Fleisches, die Sehnen der Muskeln mehr als das Fleisch, die wirkenden Muskeln mehr als diejenigen, welche in Ruhe sind. Außer denjenigen Dingen, welche die Schönheit unmittelbar vernichten, wie das an sich Widrige, gibt es Dinge, die, ohne an sich häßlich zu seyn, die Schönheit verderben, und das Vorzüglichste unter diesen ist Darstellung des Ueberflüssigen, namentlich in dem, was ganz accidentell, z. B. der Umgebung, die mit einer Handlung zugleich vorgestellt werden soll. Z. B. in einem historischen Gemälde darf die Architektur u. s. w. nicht so fleißig als die Hauptfiguren ausgeführt seyn, indem es nothwendig ist, daß die Betrachtung von dem Wesentlichen dadurch abgelenkt wird. In näherer Beziehung mit dem Gegenstand steht die Bekleidung, die durchaus nur in der Identität mit dem Wesentlichen ist, nämlich der Gestalt, die sie bald zu verhüllen, bald durchscheinen zu lassen, bald zu

heben, bestimmt ist; wenn aber die Kleidung etwa zum Zweck gemacht wird, so kann man in denselben Fall kommen, wie jener Maler, der von dem Apelles, den er um sein Urtheil wegen eines Gemäldes der Helena, das er verfertigt, gefragt hatte, zur Antwort bekam: Weil du sie nicht schön zu machen wußtest, hast du sie wenigstens reich machen wollen. Noch näher an das Wesentliche sich anschließend, aber insofern nur noch störender für Darstellung desselben, ist die Beobachtung der Kleinigkeiten der Gestalt, der Haut, der Haare u. s. w. Von dieser Art sind vorzüglich die Arbeiten einiger niederländischer Meister. Sie sind wie für den Geruch gearbeitet, denn man muß, um dasjenige, wodurch sie gefallen wollen, zu erkennen, sie dem Gesichte so nahe bringen als Blumen. Ihre Sorgfalt ging auf strenge Nachahmung des Allerkleinsten, sie scheuten sich das geringste Härchen anders zu legen, als man es fand, um dem schärfsten Auge, ja wenn es möglich gewesen wäre, selbst den Vergrößerungsgläsern das Unmerklichste in der Natur, alle Poren der Haut, alle Nuancen der Bart Haare vorzulegen. Eine solche Kunstfertigkeit könnte etwa zu Insektenmalerei zuträglich und dem Physiker oder Naturbeschreiber erwünscht seyn.

In dem Verhältniß, wie in der Zeichnung von dem Zufälligen abgesehen und nur das Wesentliche dargestellt wird, nähert sie sich dem Idealischen; denn die Idee ist die Nothwendigkeit und Absolutheit eines Dings. Man kann allgemein sagen, daß mit der Entfernung dessen, was nicht zum Wesen gehört, von selbst die Schönheit hervortrete, da die Schönheit das schlechthin Erste, die Substanz und das Wesen der Dinge ist, dessen Erscheinung nur durch die empirischen Bedingungen gestört ist. Die bildende Kunst hat aber überall den Gegenstand nicht in seiner empirischen, sondern in seiner absoluten Wahrheit, befreit von den Bedingungen der Zeit, in seinem An-sich darzustellen.

Gewöhnlich wird zu der Zeichnung auch noch der Ausdruck und die Composition gerechnet. Ausdruck ist überhaupt Darstellung des Inneren durch das Äußere. Allein man sieht deutlich, daß diese zwei Seiten hat, die der Invention und die der Ausführung; bloß die letzte gehört der Zeichnung an. Wenn die Frage ist, welche Art des

Ausdruck in den Gegenstand gelegt werden soll, so kann dieß nur in der höheren Untersuchung über das Poetische der Malerei beantwortet werden — eine Untersuchung, die hier noch nicht angestellt werden kann, da bloß von den technischen Bedingungen der Kunst (soweit diese von absoluter Bedeutung) die Rede ist.

Was die Composition betrifft, so versteht man darunter entweder die poetische Zusammensetzung des Gemäldes, von der hier auch nicht die Rede seyn kann, oder die technische. In diesem Fall wird das Hauptbestreben der Zeichnung seyn müssen, dem Raum in dem Gemälde an und für sich eine Bedeutung zu geben, und ihn zur Wohlgefälligkeit, Anmuth und Schönheit des Ganzen zu gebrauchen. In dieser Beziehung würden die zwei Hauptbestandtheile der Kunst eines Gemäldes die Symmetrie und die Gruppierung seyn. Symmetrie bezieht sich vorzüglich auf die zwei Hälften eines Gemäldes. Die Identität ist das Herrschende der Malerei. Es hebt die Identität auf, wenn z. B. die eine Seite des Gemäldes mit Figuren angefüllt, die andere dagegen verhältnißmäßig leer gelassen ist; es ist ein gestörtes Gleichgewicht der Symmetrie. Diese Art von Gleichgewicht ohne wirklichen Gegensatz ist eine bleibende Norm aller Hervorbringungen der Natur. Aller Gegensatz ist im Individuum vertilgt; es findet keine wahre Polarität mehr statt, aber Gleichgewicht, z. B. in der Doppelheit der vorzüglichsten Gliedmaßen. Wo aber zwei Seiten sind, ist auch eine Mitte, und die Mitte des Gemäldes ist der Punkt derselben, in welchen nothwendig das Wesentliche desselben fällt. Es ist aber schon bemerkt worden, daß die bildende Kunst, vorzüglich inwiefern sie das Lebendige darstellt, ebenso wie die Natur, in den organischen Hervorbringungen das geometrisch Regelmäßige meidet. Dieß tritt erst ein, wo sie über die Grenzen des Organischen hinaus ist. Aus diesem Grunde ist die Regel keineswegs, daß die Hauptfigur in die wahre Mitte des Gemäldes — den Durchschnittspunkt der beiden Diagonalen — falle, sondern vielmehr, daß sie etwas wenigstens nach der einen oder andern Seite falle. Die Symmetrie ist eben deswegen auch nicht in der vollkommenen geometrischen Gleichheit der beiden

Hälften, sondern mehr in einem relativen und inneren Gleichgewicht beider zu suchen.

Die Gruppierung ist schon eine höhere Synthese. Die Vereinigung der Theile zu einem organischen Leib ist nur uneigentlich Gruppierung, eigentlich aber ist Gruppierung nur Zusammenseyn von Theilen, deren jeder für sich unabhängig, ein selbständiges Ganzes und doch zugleich Glied des höheren Ganzen. Dieß ist das höchste Verhältniß der Dinge, von seiner Beobachtung im Gemälde also ein großer Theil seiner Vortrefflichkeit abhängig. Das Anordnen der Figuren in einzelne Gruppen bringt die Klarheit, Einfachheit in der Auffassung hervor. Es setzt das Auge vorläufig in Ruhe, indem es nicht gezwungen ist die Figuren erst zusammenzusetzen, und in der Synthesis derselben nicht erst eine Wahl zu üben hat. Da die beste Form der Gruppierung die Triplicität ist, so wird die größte Mannichfaltigkeit der Figuren durch sie auf drei Einheiten zurückgebracht, so daß in der ersten Betrachtung die Gruppe als einzelne Figur angesehen werden kann, und so das Ganze auch in der Betrachtung den Theilen vorhergeht, wie es ihnen in der Hervorbringung vorangehen muß. Noch wichtiger ist die Gruppierung in der Rücksicht, daß sie in Ansehung des Einzelnen seine Selbständigkeit und seine Abhängigkeit vom Ganzen und den Rang, den es darin hat, zugleich ausdrückt. Der Künstler spricht dadurch seine Absicht vollständig aus, indem er nicht zweifelhaft läßt, welche Wichtigkeit er dem einzelnen Theil gegeben habe.

Endlich ist die letzte, aber auch am schwersten zu erreichende Absicht der Gruppierung die Synthese des Gegenstandes mit dem Raum. Da die Mannichfaltigkeit in der Gruppierung vorzüglich nur durch die verschiedene Größe der Gegenstände, die sie entweder durch ihre natürliche Gestalt oder ihre Stellung haben, möglich ist, so ist die pyramidalische Form diejenige, welche alle Vortheile am vorzüglichsten vereinigt. Obgleich sie in der Antike mehr oder weniger angedeutet ist, so ist doch ihr vorzüglichster Erfinder Correggio, der sie auch in der Art gebraucht, daß einzelne Gruppen, jede für sich betrachtet, und das Ganze wieder dieser Form gleicht.

Die Bedeutung der Zahlen ist auch in der Zusammensetzung der Gruppen unverkennbar. Obgleich man die Freiheit hat, sie aus geraden und ungeraden Zahlen zusammenzusetzen, so sind doch die doppelt geraden, z. B. 4, 8, 12 u., davon ausgeschlossen, und nur die aus ungeraden zusammengesetzten, z. B. 6, 10, 14 u., erträglich, obgleich die ungeraden immer die vorzüglicheren sind.

Sonst wird noch als Regel der Gruppierung aufgestellt, daß die Gruppe die verhältnißmäßige Tiefe habe, daß also die Figuren nicht nach einer Reihe gestellt seyen, oder wenigstens nicht die äußersten Theile, wie die Köpfe, einander in geraden, horizontalen, senkrechten oder schiefen Linien begegnen. Allein diese Regel hat ihre vornehmste Beziehung auf die Spiele und Zufälligkeiten des Hellbunkels, um nämlich diese desto leichter hervorbringen zu können. In der Zeichnung an und für sich, welche die reale Form der Kunst ist und nicht auf Illusion geht, ist diese Regel sehr untergeordnet (Beispiele der Alten, Raphaels).

Zur Anschauung jeder dieser besondern Formen will ich nun dasjenige Individuum herausnehmen, welches am ausgezeichnetsten darin.

Wenn man von Zeichnung rein als solcher sprechen will, so muß man Michel Angelo nennen. Er bewies seine tiefe Kenntniß schon in einem der frühesten Werke, einem Carton, den man nur noch durch Benvenuto kennt (Beschreibung eines Ueberfalls nackter Krieger im Arno). Michel Angelos Styl ist groß, ja schrecklich durch seine Wahrheit. Der Tieffinn eines reichen und durchaus unabhängigen Geistes, die stolze Zuversicht auf sich selbst, der verschlossene Ernst der Gemüthsart, Hang zur Einsamkeit sind in seinen Werken abgedrückt; ebenso bezeugen sie sein tiefes Studium der Anatomie, dem er zwölf Jahre lang oblag, und das er immer wieder bis ins hohe Alter vornahm, wodurch er in den verborgensten Mechanismus des menschlichen Körpers eindrang. Seine Gestalten sind nicht zarte, weidliche, sondern kräftige, starke und trotzige Gestalten (wie bei Dante). Beispiel: sein jüngstes Gericht.

So viel also von der Zeichnung als der realen Form innerhalb der Malerei als der idealen Kunst.

Die ganz ideale Form der Malerei ist das Helldunkel. Damit ergreift die Kunst den ganzen Schein des Körperlichen, und stellt ihn, abgehoben von dem Stoffe, als Schein und für sich dar.

Das Helldunkel macht den Körper als Körper erscheinen, weil Licht und Schatten uns von der Dichtigkeit belehrt. Das natürlichste Beispiel ist die Kugel; um aber Kunstwirkungen hervorzubringen, muß sie in Flächen verwandelt werden, damit die Theile der Schatten- und Lichtseite sich mehr in sich selbst absondern. Am vollkommensten wird es durch den Cubus vorgestellt, von dessen drei gesehenen Seiten die eine das Licht, die andere die Mitteltinte und die dritte den Schatten abgefordert und nebeneinander, also flächenhaft, vorstellt. Schon aus diesem einfachsten Beispiel erhellt, daß das Helldunkel nicht allein in schwarz und weiß besteht, sondern daß die Wirkung desselben auch durch hellere und dunklere Farben erreichbar ist. Allein auch dies ist noch nicht zureichend einen vollständigen Begriff davon zu geben, da es eben der Gebrauch dieser Farben ist, der das Helldunkel macht.

Ich will nur einiges vom natürlichen Helldunkel anführen, d. h. von dem, was schon die bloße Anschauung der natürlichen Körper vom Helldunkel lehrt.

Vom Unterschied der Fläche und Tiefe urtheilt unser Auge schon einfach dadurch, daß von einer Oberfläche die erhabenen Theile das Licht auf ganz andere Art, nämlich unter einem anderen Winkel, zurückzuwerfen scheinen als die flachen und tiefen Theile. Wenn also das Auge schnell von einem großen auf einen kleinen Winkel oder umgekehrt fortgeleitet wird, so wird der Gegenstand als unterbrochen oder abgeschnitten, und jene unmerkliche Gradation von Licht und Schatten, welche das Helldunkel macht, würde zerstört erscheinen. Es ist die Wirkung des natürlichen Helldunkels, daß es in der Natur fast keinen vollkommenen Winkel gibt, und die meisten Winkel kleine krumme Linien sind, die sich in zwei sich ausbreitende Linien verlieren. Es ist die Wirkung des natürlichen Helldunkels, daß der Contur der Körper selten mit einer wirklich lichten, sondern mit einer Mittelfarbe erscheint, denn wäre der Contur in hohem Grade erleuchtet, so würde damit die

Hellung des Gegenstandes selbst vernichtet. Ein allgemeines Gesetz auch des natürlichen Hellsdunkels ist, daß helle und dunkle Farben nicht unberührt und ohne Wirkung aufeinander nebeneinander stehen, daß eins das andere wirklich erhöht und mäßiget — vergrößert sogar (expandirt und contrahirt). Die am meisten magische Wirkung des Hellsdunkels entsteht durch die Reflexe, indem der Schatten, welcher im Reflex eines hellen Körpers liegt, weder ganz Schatten noch wahrhaft erleuchtet ist, und hinwiederum ein durch seine Localfarbe heller Körper durch den Schatten, den ein anderer auf ihn wirft, wiederum ganz verschieden afficirt wird; z. B. er sey weiß oder gelb, nun fällt ein Schatten auf ihn, aber jetzt ist er weder das eine noch das andere.

Einer der vornehmsten Theile des Hellsdunkels ist die Luftperspektive. Sie unterscheidet sich von der Linienperspektive dadurch, daß diese bloß lehrt, wie ein Bild sich aus einem angenommenen Standpunkt darstellt, jene aber den Grad der Lichter in Proportion der Entfernung. Je entfernter ein Körper ist, desto mehr verliert seine Farbe an Lebhaftigkeit; die kleineren Abstufungen der Tinten und Schatten in ihm selbst verlieren sich, so daß er nicht nur einfärbig, sondern, weil alle sichtbare Erhabenheit auf dem Hellsdunkel beruht, flach wird (alles Relief verliert sich); in der letzten Entfernung aber verliert sich seine natürliche Farbe ganz, und alle noch so verschiedenfarbigen Gegenstände nehmen die allgemeine Luftfarbe an. Die Verminderung des Hellsdunkels mit der Entfernung geschieht nach bestimmten Gesetzen. Wenn z. B. unter mehreren perspektivisch gestellten Figuren von der ersten zur zweiten ein Grad des Unterschieds ist, so wird dieser schon von der zweiten zur dritten geringer seyn, wie die Verminderung der Größe auch in der Linienperspektive in immer geringerem Verhältniß geschieht mit der größeren Entfernung. Ein Gegenstand, der mir nahe ist, ist in der Stärke des Hellsdunkels allerdings sehr verschieden von einem, der etwa eine oder mehrere Stunden weit entfernt ist. Wenn ich aber einen dritten Gegenstand, der noch eine oder mehrere Stunden entfernter ist als der zweite, mit diesem vergleiche, so wird der Unterschied in Ansehung dieser beiden fast unmerklich seyn, so daß also

die Abnahme des Hellsdunkels mit der Entfernung nicht gleichen Schritt hält.

Ich glaube, daß dieß hinreichend ist, sich einen Begriff des Hellsdunkels, dessen successive Verminderung durch die Entfernung die Luftperspektive lehrt, zu machen. Alle diese Gegenstände aber müssen das tiefste Studium des Künstlers seyn. Die Anschauung muß in diesen Dingen die Hauptsache thun, und ohne selbige reicht auch die deutlichste Beschreibung nicht hin, einen angemessenen Begriff dieser Sache zu geben. — Ich habe nun erst von der Bedeutung des Hellsdunkels in der Kunst zu reden.

Das Hellsdunkel ist der eigentlich magische Theil der Malerei, indem es den Schein aufs höchste treibt. Durch das Hellsdunkel lassen sich nicht nur erhabene, frei voneinander abstehende Figuren, zwischen denen das Auge sich ohne Widerstand hin- und herbewegt, sondern auch alle möglichen Effekte des Lichts hervorbringen. Durch die Künste des Hellsdunkels ist es sogar möglich geworden, die Bilder ganz selbständig zu machen, nämlich die Quelle des Lichts in sie selbst zu versetzen, wie in jenem berühmten Gemälde des Correggio, wo ein unsterbliches Licht, von dem Kinde ausgehend, die dunkle Nacht mystisch und geheimnißvoll erleuchtet. Bis zu dieser Höhe der Kunst reicht keine Regel, sondern nur eine für die zarteste Empfindung des Lichts und der Farben geschaffene Seele, eine Seele, die gleichsam selbst Licht ist, in deren inneren Anschauungen alles Widerstrebende, Widrige, Harte der Formen sich verschmilzt. Die Dinge, als besondere, können im Gegensatz der absoluten Idealität nur als Negationen erscheinen. Der Zauber der Malerei besteht aber darin, die Negation als Realität, Dunkel als hell, und dagegen die Realität in der Negation, das Helle als dunkel erscheinen und durch die Unendlichkeit der Abstufungen das eine so in das andere übergehen zu lassen, daß sie in der Wirkung unterscheidbar bleiben, ohne in sich selbst unterschieden zu seyn.

Der Stoff des Malers, gleichsam der Leib, an dem er die flüchtigste Seele des Lichtes fasset, ist das Dunkel, und selbst das Mechanische der Kunst treibt ihn dazu, da die Schwärzen, deren er sich

bedienen kann, den Wirkungen der Finsterniß weit näher kommen als das Weiß denen des Lichts. Schon Leonardo da Vinci, der Vorläufer des himmlischen Genies Correggio sagt: Maler, wenn du den Glanz des Ruhmes begehrt, fürchte die Dunkelheit der Schatten nicht.

Jene Identität, zu welcher Licht und Dunkel verschmolzen werden sollen, daß sie Ein Leib und Eine Seele sind, fordert von selbst schon, daß sie zu großen Massen vereinigt, wie aus Einem Guß seyen. Diese identische und nur in sich selbst sich abstufoende Masse verleiht dem Ganzen den Ausdruck tiefer Ruhe, und setzt das Auge, wie den inneren Sinn, welchen weder das Licht allein noch das Dunkel allein befriedigt, in jenen Zustand der aus der Differenz hergestellten Indifferenz, welcher die eigentlichste und wahrste Wirkung aller Kunst seyn muß.

Soll für die Anschauung der höchste Gipfel in Erreichung der Kunst des Helldunkels bezeichnet werden, so ist dieß nur durch Correggio möglich. Ich habe schon des faden Vorurtheiles erwähnt, welches diesen Künstler in der Zeichnung heruntersetzt. Wenn man dieß von den Gegenständen seiner Zeichnung versteht, so ist es richtig, daß er nicht die einfachen Formen der Alten gewählt hat: in ihm ist das eigentlich romantische Princip der Malerei ausgesprochen, in ihm herrscht für seine Kunst durchaus das Ideale, da in der Kunst der Alten, in der Plastik, und sicher ebenso in der Malerei, das Reale herrschend war. Ist die Rede davon, daß er nicht wie Michel Angelo in die Tiefen der Zeichnung gedrungen, das Innere des Organismus wie dieser entwickelt dargestellt, und im Nackten ebenso kühn gewesen als Michel Angelo, so ist auch dieß gegründet. Aber in keinem seiner Originalwerke ist etwas, das der wahren Zeichnung widerspräche. Dieß ist selbst das Urtheil von Mengs, obgleich er Correggio übrigens als Gegensatz betrachtete, und selbst den Effektiker in der Kunst machte.

An und für sich schon ist das Helldunkel von der Zeichnung unzertrennlich, denn Zeichnung ohne Licht und Schatten kann niemals die wahre Gestalt eines Dings ausdrücken. Dabei mag es nun immer unentschieden bleiben, ob das tiefe Studium des Helldunkels den

Correggio auch die Vollkommenheit der Formen gelehrt habe, die in seinen Werken bewundert wird, ob dieses ihn gelehrt habe, daß das Gebäude der menschlichen Gestalt weder in rein geraden Linien noch in Abwechslungen von krummen und geraden Linien, sondern in abwechselnden Krümmungen bestehe, oder ob er umgekehrt durch Zeichnung, tiefe Kenntniß und genaue Nachahmung der Wahrheit in die Geheimnisse des Hellsdunkels eingebracht sey. Genug, er vereinigte diese beiden Formen der Kunst ebenso in seinen Werken, wie sie in der Natur selbst verbunden sind.

Aber Correggio hat das Höchste im Hellsdunkel nicht nur von Seiten der Formen und der Körperlichkeiten überhaupt, sondern auch in dem allgemeineren Theile erreicht, der in der Vertheilung der Lichter und Schatten besteht. Kraft der ihm einzig eignen Verschmelzung und Abstufung ist, wie das Licht jeder einzelnen Figur, so das Licht des ganzen Bildes bei ihm Ein Licht. Ebenso die Schatten. Wie uns die Natur niemals verschiedne Gegenstände mit einem und demselben Nachdruck von Seiten des Lichts zeigt, und die verschiedenen Lagen und Wendungen der Körper verschiedenes Licht hervorbringen, so hat Correggio im Inneren seiner Bilder und in der größten Identität des Ganzen doch die größtmögliche Mannichfaltigkeit der Beleuchtung angebracht und niemals dieselbe Stärke, es sey im Licht oder Schatten, wiederholt. In dem schon oben bemerkten Fall, wo ein Körper durch seinen Schatten das Licht eines andern verändert, ist es nicht gleichgültig, welche besondere Farbe der schattende Körper hat: auch dieß findet sich mit der größten Ueberlegung in den Werken des Correggio beobachtet. Außer diesen Theilen des Hellsdunkels übte er vorzüglich die Kenntniß seiner Verminderung so wie der der Farben durch die Entfernung, d. h. die Luftperspektive, und er kann auch hiervon als der erste Schöpfer in der Kunst selbst betrachtet werden, obgleich der tiefsinnige Leonardo da Vinci die ersten Gründe der Theorie vor ihm enthüllt hatte, und die vollkommene Ausbildung der Luftperspektive erst dadurch möglich war, daß sie unabhängig von den übrigen Theilen, vorzüglich der Zeichnung, in der Landschaftsmalerei behandelt wurde,

in welcher Beziehung man sagen kann, daß Tizian den ersten Grund derselben gelegt habe. — Wir haben noch von der Nothwendigkeit des Hellsdunkels als der Einen Form der Malerei und den Grenzen dieser Nothwendigkeit zu reden.

Daß das Hellsdunkel die einzig mögliche Art sey, selbst ohne Far-
bengebung, in der Zeichnung, den Schein des Körperlichen zu erreichen,
lehrt jeden die unmittelbare Anschauung. Dieß verhindert aber nicht,
daß diese Form mehr oder weniger unabhängig behandelt, und die
Wahrheit mehr dem Schein oder der Schein der Wahrheit unterge-
ordnet werden könne. Die Meinung ist diese: die Malerei ist die
Kunst, in der Schein und Wahrheit eins, der Schein Wahrheit und
die Wahrheit Schein seyn muß. Aber man kann den Schein entweder
nur wollen, soweit er vermöge der Natur dieser Kunst zur Wahrheit
erforderlich ist, oder man kann ihn um seiner selbst willen lieben. Nie-
mals zwar wird es in der Malerei einen Schein geben können, der
nicht zugleich Wahrheit wäre; was nicht Wahrheit ist, ist hier auch
nicht Schein; aber es kann entweder die Wahrheit als Bedingung des
Scheins oder der Schein als Bedingung der Wahrheit dargestellt und
eins dem andern untergeordnet werden. Dieß wird zwei ganz ver-
schiedene Arten des Styls geben. Correggio, den wir eben als Meister
des Hellsdunkels aufgestellt haben, hat den der ersten Art. In seiner
Kunst ist durchgängig die tiefste Wahrheit, aber der Schein ist als das
Erste behandelt, oder der Schein gilt weiter, als zur Wahrheit an und
für sich erforderlich ist.

Wir können uns auch hier wieder nicht besser als durch das
Verhältniß des Antiken und Modernen erläutern. Jenes geht auf
das Nothwendige, und nimmt das Ideale nur soweit auf, als es zu
diesem erforderlich ist, dieses macht das Ideale selbst zu einem Selbst-
ständigen und Nothwendigen; es geht damit nicht über die Grenze der
Kunst, aber es geht in eine andere Sphäre derselben. Es existirt keine
absolute Forderung in der Kunst, daß Täuschung sey, welche ein-
tritt, sowie der Schein weiter aufgenommen wird als zu der Wahrheit
an und für sich selbst, wenn er also bis zur empirischen,

sinnlichen Wahrheit aufgenommen wird. Es gibt keinen kategorischen Imperativ der Illusion. Aber es existirt auch keiner dagegen. Schon dieß, daß die Kunst in der Hervorbringung der Täuschung oder des Scheins bis zur empirischen Wahrheit frei ist, beweist, daß sie hierin über die Grenze der strengen Gesetzmäßigkeit schreitet — in das Reich der Freiheit, der Individualität, wo das Individuum sich selbst Gesetz wird. Dieß ist allgemein die Sphäre des Modernen, und deswegen Correggio als der erste in dieser zu setzen. Der Styl in dieser Sphäre ist der Styl der Grazie, der Anmuth, für welche keine kategorische Forderung existirt, obgleich sie nie überflüssig ist. Ebenso ist er beschränkt auf gewisse Sujets, daher nur an Correggio schön. Der Styl der andern Art ist der hohe, strenge Styl, weil es für diesen eine absolute Forderung gibt, und der Schein ihm nur Bedingung der Wahrheit ist.

Hieraus erhellt, daß eine sehr hohe, ja in ihrer Sphäre absolute Art der Kunst in der Malerei ohne den Gebrauch des Hellbunkels ist (außer inwiefern es zur Wahrheit, nicht aber zur Täuschung erforderlich). Von dieser Art war ohne Zweifel der erste Styl der alten Malerei im Vergleich mit dem des Parrhasius und Apelles, welcher vorzugsweise der Maler der Grazie hieß. Von dieser Art ist in der neueren Zeit der Styl nicht nur des Michel Angelo, sondern auch des Raphael, dessen streng angegebene Formen vielen gegen die Weichheit der Umrisse und die rundlich sanften Formen des Correggio hart und steif erschienen haben, wie etwa, nach Winkelmanns Vergleichung, der Pindarische Rhythmus oder die Strenge des Lucretius gegen die Horazische Lieblichkeit und die Weichheit des Tibullus rauh oder vernachlässigt klingen mag. Dieses sage ich nicht zum Nachtheil des Correggio; er ist der erste und einzige in seiner Sphäre (ja dieser göttliche Mensch ist eigentlich der Maler aller Maler), wie Michel Angelo in der seinigen, der Zeichnung, obgleich das höchste und wahrhaft absolute Wesen der Kunst nur in dem Raphael erschienen. — Es ist nothwendig und gegründet in viel allgemeineren Ansichten, daß jede der besonderen Formen wieder in sich absolut, sich für sich zu einer Welt ausbilden könne, wie dieß auch historisch nach dem, was wir noch ferner finden werden,

der Fall. Nur kann keine in der Besonderheit sich zur Absolutheit ausbilden, ohne die andern zu begreifen, obgleich in einer Unterordnung im Ganzen. Es ist, wie wir in der Musik gesehen haben, daß diese ganze Kunst sich in die Harmonie wirft, die an sich nur Eine Form der Musik ist, obgleich sie in der Ausartung von dem Rhythmus sich sogar unabhängig gemacht hat. Aber in der Malerei tritt noch der besondere Fall ein, daß in ihr, als an sich idealer Kunst, nothwendigerweise das Ideale zur Herrschaft streben muß. Sieht man daher auf die Malerei in der Malerei, so ist diese das Hellbunkel, und insofern, wenn auf dieselbe als besondere Kunst gesehen wird, ist, wie gesagt, Correggio der eigentliche Maler κατ' ἐξοχήν.

Wir haben uns schon oben dahin erklärt, daß die empirische Wahrheit die letzte Forderung in der Kunst sey, da diese ihrem ersten Beruf nach eine über die Sinne erhabene Wahrheit darzustellen hat. Wenn also das Hellbunkel an sich eine nothwendige Form ist, ohne welche Malerei als Kunst überhaupt nicht gedacht werden kann, so kann dagegen die Luftperspektive, inwiefern sie auf eine empirische Wahrheit geht, nicht zu dem Wesentlichen der Kunst gerechnet werden; und anders als in der vollkommensten Unterordnung, wie von Correggio, gebraucht ist sie Mißbrauch. Die Abdämmerung der Farben in der Ferne beruht auf dem empirischen und demnach zufälligen Umstand, daß ein durchsichtiges, trübendes Medium zwischen uns und den Gegenständen liegt (die Linienperspektive, welche nicht auf die Farben sich bezieht, ist in allgemeinen Gesetzen des Raumes gegründet, und bezieht sich auf Größe, Figur, demnach allgemeine Bestimmungen der Körper); es ist allerdings richtig, daß ein Bild, in welchem die Luftperspektive beobachtet ist, uns weniger als ein anderes, worin nicht, daran erinnern wird, daß es ein Werk der Kunst ist, was wir anschauen; aber wenn man dieses Princip allgemein machen wollte, so würde überhaupt keine Kunst seyn, und da es nicht allgemein seyn kann, so kann Illusion, d. h. Identification der Wahrheit mit dem Schein bis zur sinnlichen Wahrheit, überhaupt nicht Zweck der Kunst seyn. Auch haben die Alten nach allem, was wir von ihnen wissen, die Luftperspektive

nicht beobachtet. Ebenso wenig die Maler aus dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert, z. B. Pietro Perugino, Raphaels Lehrer, (Gemälde in Dresden). Auch in Raphaels Gemälden ist die Luftperspektive nur mäßig beobachtet.

Das Helldunkel bezieht sich auf die Flächenwirkungen des allgemeinen Lichts, die den Schein des Körperlichen hervorbringen. Das Licht ist in dem Helldunkel noch immer das bloß Beleuchtende des Körpers, und macht bloß die Wirkung des Körpers, ohne er selbst wahrhaft zu seyn. Die dritte Form ist also, wie immer, so auch hier diejenige, welche die dritte Dimension bestimmt, oder das Licht verkörpert, Licht und Körper also als wahrhaft eins darstellt. Diese Form ist das Colorit. Das Colorit bezieht sich nicht auf das allgemeine, hellere oder dunklere, Licht des Ganzen; seine Grundlage sind die Localfarben der Gegenstände, obgleich, wie schon bei dem Helldunkel bemerkt wurde, diese auch wieder auf das allgemeine Licht zurückwirken und auf die Erscheinungen des Helldunkels einen bestimmenden Einfluß haben.

Wir werden die Stufen, in welchen das Licht sich dem Körper vermählt, in der Folge noch genauer bestimmen müssen. Hier will ich eben deshalb bloß das Allgemeine davon angeben.

An den unorganischen Körpern, den Mineralien, finden sich größtentheils noch die ursprünglichsten, einfachsten und reinsten Farben. Das allgemeinste Färbungsmittel der Natur scheinen die Metalle zu seyn; da aber, wo der Charakter der Metallität am vollkommensten verschwindet, geht sie zur völligen Durchsichtigkeit über. Eigenthümliches Colorit und lebendige Farbengebung erscheint erst an den Blüthen und manchen Früchten der Pflanzen, dann an den Federn der Vögel, welche selbst ein pflanzenartiges Gewächs sind, in den farbigen Bedeckungen der Thiere u. s. w. So einfach die Kunst des Colorits bei einfärbigen Körpern scheint, so schwierig ist doch die Hervorbringung desselben mit allen möglichen Bestimmungen der Individualität, indem außer der Farbe auch noch die Affektionen z. B. der Mattheit und des Glanzes ausgedrückt seyn wollen.

Die höchste Vermählung des Lichtes mit dem Stoffe, so daß das Wesen ganz Stoff und ganz Licht wird, geschieht in der Produktion des Fleisches. Das Fleisch ist das wahre Chaos aller Farben und eben deshalb keiner besonderen ähnlich, sondern die unauflöslichste und schönste Mischung aller. Aber auch diese ganz einzige Art der Farbe ist noch überdies nicht unbeweglich, wie die andern Arten der Farbe, sondern lebendig und beweglich. Die inneren Regungen des Jorns, der Scham, der Sehnsucht u. s. w. bewegen gleichsam jenes Farbenmeer, und lassen es in bald sanfteren, bald stärkeren Wellen schlagen¹.

Dieses also ist die höchste Aufgabe des Colorits.

(Ich erinnere hier Folgendes. Jede Kunstform entspricht selbst einer Dimension, und in jeder Kunstform ist dasjenige das Wesen, die Substanz, was ihrer Dimension am meisten entspricht. So fanden wir, daß in der Musik Rhythmus die eigentliche Substanz dieser Kunst ist, weil sie selbst der ersten Dimension untergeordnet ist. So wird es in der Malerei das Helldunkel seyn, und Colorit ist zwar die dritte Dimension, inwiefern darin Licht und Körper nicht bloß scheinbar, sondern wahrhaft eins sind, Helldunkel aber ist gleichwohl die Substanz der Malerei als solcher, weil diese selbst nur auf der zweiten Dimension beruht).

Wer die Gemälde des Tizian gesehen hat, dessen, der in dieser Beziehung als der Erste zu nennen ist, hat von selbst die Einsicht und das Gefühl, daß eine vollkommenere Identification des Lichts und des Stoffes nicht denkbar sey, als er erreicht hat.

Eine größere Ausbreitung hat die Kunst des Colorits in größeren Compositionen, wo seine höchste Vollendung im Ganzen das ist, was man Harmonie der Farben nennen kann. Die Forderung ist hier: nicht nur daß dem Einzelnen in Ansehung der Farbe sein Recht widerfahre, sondern daß auch das Ganze wieder einen harmonischen Eindruck mache und die Seele in der höchsten Lust, zwischen gestörtem und wiederhergestelltem Gleichgewicht, in Bewegung zugleich und Ruhe, gleichsam schwebend erhalte.

¹ Man vergl. „Diderots Versuch über die Malerei“ bei Goethe.

Schon hieraus ist einzusehen, daß weder die bloße Art der Beleuchtung, noch die gleichförmige Dämpfung der Farben durch die Luft im Gemälde die Harmonie hervorbringe. Die Harmonie und harmonische Wirkung beruht keineswegs auf dem Grad, wie manche sich einbilden, sondern auf der Art und Qualität der Farben. Durch diese sind sie fähig, eine weit höhere Art der Uebereinstimmung hervorzubringen, als durch das Gleichgewicht, welches bloß auf Graden beruhte. Nur in der Qualität sind die höchsten Gegensätze, aber eben deswegen auch die höchste Art der Identität möglich. Die Gründe der Harmonie müssen also in dem ursprünglichen System der Farben selbst und den Forderungen des Auges gesucht werden, von denen schon früher die Rede war.

Das Licht ist der positive Pol der Schönheit und ein Ausfluß der ewigen Schönheit in der Natur. Aber es wird offenbar und erscheint nur im Kampf gegen die Nacht, welche, als der ewige Grund alles Daseyns, selbst nicht ist, obgleich sie durch ihre beständige Gegenwirkung sich als Nacht beweist. Die Dinge, sofern sie der Nacht oder Schwere eignen, haben ein dreifaches Verhältniß zum Licht. Das erste, daß sie sich rein als Negationen von dem Licht abschneiden und als solche sich in ihm darstellen. Dieses ist der allgemeine Umriß. Das andere, daß aus der Wirkung und Gegenwirkung von Licht und Schatten selbst der höhere Schein der Körperlichkeit producirt werde. Das Auge sieht eigentlich nicht die Körper, sondern nur ihren ideellen Entwurf im Licht, und so beruht schon die natürliche Erscheinung des Körpers durch das Licht auf dem Helldunkel. Das dritte Verhältniß ist das der absoluten Indifferenzirung der Materie und des Lichts, wo aber deswegen in dem Stoff sich die höchste Schönheit entzündet, und das Unsterbliche sich ganz in das Sterbliche faßt. Diesen drei Verhältnissen entsprechen die drei nothwendigen Formen der Kunst, welche die Dinge nur im Licht und durch das Licht darstellt, die Zeichnung, welche nur die Negation, den Umriß bezeichnet, wodurch das Ding sich als Besonderes abhebt, das Helldunkel, welches den Körper als solchen dennoch im Lichte und demnach in der Identität zeigt, und endlich das

Colorit, welches in seiner höchsten Vollendung die Materie nicht nur oberflächlich, sondern ganz bis ins Innerste, in Licht, und das Licht in Materie verwandelt.

Schon diese Verhältnisse der Form deuten auch die höheren Verhältnisse der Gegenstände an, welche die malefische Darstellung wählen kann.

Die Malerei ist die erste Kunst, welche Gestalten und demnach auch wahre Gegenstände hat. Die Musik in ihrer höchsten Bedeutung drückt nur das Werden der Dinge, die ewige Einbildung der Einheit in die Vielheit aus. Die Malerei stellt schon gewordene Dinge dar. Eben deshalb muß bei ihr vorzüglich von den Gegenständen die Rede seyn, denn der Gegenstand bezeichnet hier auch zugleich die Stufe der Kunst selbst.

Alle Stufen lassen sich nach dem verschiedenen Verhältniß des Lichts zu den körperlichen Dingen bestimmen. Es gibt drei entgegengesetzte Kategorien oder Bestimmungen des Lichts in Bezug auf die Dinge. Es ist äußerlich, unbeweglich, unorganisch, oder es ist innerlich, beweglich, organisch. Zwischen diesen beiden Extremen liegen alle möglichen Verhältnisse des Lichts.

Die tiefste Stufe ist die, wo ganz unorganische Gegenstände ohne inneres Leben, ohne bewegliche Farbe dargestellt werden. Es kann hier das 'malerische Princip sich höchstens in der Anordnung offenbaren, kraft welcher die Dinge, ohne eben in der Unordnung zu seyn, doch in einer angenehmen zufälligen Nachlässigkeit sich befinden, welche Gelegenheit gibt, sie in Verkürzungen, wechselseitig durch einander bedeckt, durch Schatten und gegenseitige Reflexe nuancirt darzustellen. Man nennt solche Darstellungen Still-Leben, und so untergeordnet sie sind, weiß ich doch nicht, ob man sie nicht als eine Art symbolischer Gemälde betrachten soll, da sie auf etwas Höheres hindeuten, indem sie die Spuren eines Handelns und Daseyns ausdrücken, welches nicht mit dargestellt ist. Wenigstens kann der einzige Reiz und das Poetische dieser Art von Bildern bloß darin bestehen, daß sie uns den Geist desjenigen ahnden läßt, der diese Anordnung gemacht hat.

Eine Art von poetischem Still-Leben ist in einer Scene von Goethes Faust ausgedrückt, wo dieser auf Margarethens Zimmer ist und den Geist der Ordnung, der Zufriedenheit und die Fülle in der Armuth darin schildert.

Die zweite Stufe der Darstellung wäre die von solchen Gegenständen, wo die Farbe äußerlich und zwar organisch, aber doch unbeweglich ist. Dieß die Blumen- und Fruchtmalerei. Es ist nicht zu leugnen, daß Blumen und Früchte in ihrer Frischeit lebendig sind, und daß mit ihnen eine concrete Malerei möglich ist. Allein von der andern Seite kann diese Art der Darstellung doch wieder nur im allegorischen oder symbolischen Gebrauch einen Kunstwerth haben. Die Farben sind an sich symbolisch, ein natürlicher Instinkt hat sie zu Symbolen der Hoffnung, der Sehnsucht, der Liebe u. s. w. erhoben. Inwiefern Blumen diese Farben in natürlicher Einfachheit darstellen, sind sie an sich schon eines Charakters fähig, und in der Anordnung derselben kann ein einfältiges Gemüth sein ruhiges Inneres ausdrücken. Inwiefern es möglich wäre, in die Anordnung von Blumen so viel Bedeutendes zu legen, daß wirklich ein innerer Zustand darin erkennbar wäre, wäre diese Art von Bildern zur Allegorie geeignet.

Die dritte Stufe wäre Darstellung der Farbe, sofern sie beweglich, organisch, aber doch bloß äußerlich ist. Dieß ist der Fall mit der Thiermalerei. Beweglich, theils inwiefern überhaupt lebendige Geschöpfe ein Vermögen der Selbstbewegung und der Veränderung in sich haben, theils inwiefern die unbedeckten Theile der Thiere, z. B. das Auge, wirklich ein bewegliches lebendiges Feuer haben. Allein dabei bleibt die Farbe doch immer noch eine äußerliche, weil an den Thieren das Fleisch als solches nicht erscheint, und die Darstellung also sich auf die Abbildung ihrer farbigen Bedeckungen, ihrer Bewegungen, und bei den gewaltigeren Naturen unter den Thieren auf Abbildung des Funkelns ihrer Augen und des darin ausgedrückten Zustandes sich beschränken muß.

Die thierische Natur überhaupt und einzelne thierische Leiber sind an sich von symbolischer Bedeutung, die Natur selbst wird in ihnen

symbolisch. Thierstücke können also nur entweder durch das Herausheben der symbolischen Bedeutung der Gestalten durch kräftige Darstellung oder nur durch eine höhere Beziehung einigen Kunstwerth haben. Einige holländische Maler sind bis zu Darstellung von Hühnerhöfen heruntergegangen. Wenn eine solche Schilberei noch einigermaßen tolerirt wird, so ist es, weil auch ein Hühnerhof auf das Innere eines Hauses, die Armuth oder den Reichthum des Besitzers kann schließen lassen. Höhere Beziehung und Bedeutung erhalten Thierstücke, wo Thiere wirklich in Handlung und im Kampf entweder untereinander oder mit Menschen dargestellt werden. Die tiefste Note des historischen Gemäldes bezeichnen die Jagdstücke.

Die folgende Kunststufe ist die, wo das Licht äußerlich unorganisch, aber beweglich, und insofern lebendig ist. Diese die Landschaftsmalerei. In dieser Gattung wird außer dem Gegenstand, dem Körper, das Licht selbst als solches zum Gegenstand. Diese Gattung bedarf nicht nur des Raums zu ihrem Gemälde, sondern sie geht ausdrücklich sogar auf Darstellung des Raums als solchen aus. Die Gegenstände der zuvor genannten Gattungen sind, so untergeordnet sie in anderer Rücksicht seyn mögen, doch an und für sich selbst bedeutend; von ihnen ist eine wahrhaft objektive Darstellung möglich. In der Landschaftsmalerei ist überall nur subjektive Darstellung möglich, denn die Landschaft hat nur im Auge des Betrachters Realität. Die Landschaftsmalerei geht nothwendig auf die empirische Wahrheit, und das Höchste, was sie vermag, ist, diese selbst wieder als eine Hülle zu gebrauchen, durch die sie eine höhere Art der Wahrheit durchscheinen läßt. Aber eben nur die Hülle wird dargestellt, der wahre Gegenstand, die Idee, bleibt gestaltlos, und es ist von dem Betrachter abhängig gemacht, sie aus dem duftigen und formlosen Wesen herauszufinden. Es ist nicht zu leugnen, daß Verhältnisse des allgemeinen Lichts zu einem ausgebreiteten Ganzen von Gegenständen, je nachdem es offener oder verhüllter, stärker und unterschiedener, oder schwächer und gleichsam schwimmender über der Natur liegt, gewisse Zustände der Seele hervorrufen, auf eine indirekte Weise Ideen, oder vielmehr nur

Geister von Ideen wecken, und nicht selten vor unsern Augen den Schleier hinwegheben, der uns die unsichtbare Welt bedeckt. Allein alle Anschauung dieser Art fällt ins Subjekt zurück. Wir sehen, daß je dürftiger die Poesie einer Nation, sie desto mehr sich zu diesem formlosen Wesen hinneigt. Welche Gelegenheit in Homer, Landschaften zu schildern und doch keine Spur davon! Dagegen sind die Gesänge des Ossian voll von Schildereien der Nebelwelt und der formlosen Natur, die ihn umgab. Die Schönheit einer Landschaft hängt von so vielen Zufälligkeiten ab, daß es schwer, ja unmöglich ist, ihr in der Kunst diejenige Nothwendigkeit zu geben, welche z. B. jede organische Gestalt in sich trägt. Es sind nicht innere, sondern äußere und gewaltsame Ursachen, welche die Form, den Abhang der Berge und die Schweifungen der Thäler bestimmen. Gesezt ein Künstler besitze so tiefe Kenntniß der Erde, daß er in der Landschaft selbst, die er vor uns ausgebreitet darstellt, uns zugleich die Gründe und Geseze ihrer Bildung, den Lauf des Flusses, der die Berge und Thäler formirt, oder die Gewalt des unterirdischen Feuers darzustellen weiß, welches zugleich die Zerstörung und die Ströme der Ueppigkeit über eine Gegend ausgießt, gesezt, er wisse dieß alles darzustellen, so bleibt doch selbst der Moment des Lichts, den er wählt, der Grad der Erleuchtung oder Dämpfung, der auf dem Ganzen liegt, eine Zufälligkeit, und da es eigentlich diese ist, die er darstellt und zum Gegenstand macht (da sie in den andern Gattungen ausdrücklich nur als Accidens des Gegenstandes erscheint), da er also überhaupt das, was bloß zum Schein gehört, als unabhängig behandelt und selbständig darstellt, so ist er dadurch einer nicht zu überwindenden Zufälligkeit unterworfen, und er kehrt in der Malerei selbst gewissermaßen zu der tieferen Stufe, der formlosen Kunst, zurück.

Die Zeichnung ist in der Landschaftsmalerei als solcher eigentlich gar nicht anzutreffen; alles beruht in ihr auf den Künsten der Luftperspektive, also auf der ganz empirischen Art des Hellbunkels.

Die Landschaftsmalerei ist daher als eine durchaus empirische Kunstart zu betrachten. Die Einheit, welche in einem Werk derselben

liegen kann, fällt selbst wieder in das Subjekt zurück; es ist die Einheit einer Stimmung, welche die Gewalt des Lichts und seines wundervollen Kampfes mit dem Schatten und der Nacht in der allgemeinen Natur in uns hervorbringt. — Das Gefühl der objektiven Bedeutungslosigkeit der Landschaft hat den Maler vermocht, ihr eine objektivere Bedeutung durch Belebung mit Menschen zu geben. Es versteht sich, daß dieß immer das Untergeordnete ist, so wie in den höheren Formen der Kunst der wahre Künstler es verschmähen wird, seinem Bilde noch durch die Zuthat einer Landschaft Reize geben zu wollen, da der vollkommen genügende Gegenstand für ihn die menschliche Gestalt in ihrer hohen Bedeutung und unendlichen Bedeutsamkeit ist. In dem angenommenen Fall, wo die Landschaftsmalerei ihre Schildereien mit Menschen belebt, muß doch eine Nothwendigkeit in ihr Verhältniß zu denselben gebracht werden. Schon der Anblick einer Landschaft, besonders aber die Farbe des Himmels, belehrt vom Clima, da die nördliche Welt gegen die Heiterkeit des südlichen Himmels wie in dumpfer Nacht brütet, und läßt das geübte Auge auf die Formen von Menschen schließen, die sie bewohnen. Die Menschen in der Landschaft müssen daher entweder als gleichsam auf der Stelle gewachsen, als Autochthonen geschildert werden, oder sie müssen auch durch die im Verhältniß zu der Landschaft fremde Art ihres Wesens, Aussehens, ja selbst der Bekleidung, als Fremde, als Wanderer dargestellt werden. Auf diese Weise lassen sich in der Landschaft noch in einem andern Sinn Nähe und Ferne verbinden und die eigenthümlichen Gefühle, die auf den Vorstellungen derselben beruhen, hervorrufen.

Die letzte und höchste Stufe der Farbenerscheinung ist die, wo sie als innerlich, organisch, lebendig und beweglich erscheint. Da dieß nur in der menschlichen Gestalt vollkommen der Fall ist, so ist diese der letzte und vollkommenste Gegenstand der malerischen Darstellung; mit derselben betritt die Kunst ein Gebiet, in dem eigentlich erst ihre absoluten Erzeugnisse beginnen, und ihre wahre Welt sich entfaltet.

Die unterste Stufe ist auch hier die bloße Nachahmung der Natur, und wo diese bezweckt wird und die vollkommene Uebereinstimmung des

Bildes mit dem Gegenstand beabsichtigt ist, entsteht das Portrait. Ueber den Kunstwerth oder -unwerth des Portraits hat man sich von Zeit zu Zeit gestritten; es scheint aber, daß man sich nur über den Begriff desselben zu verstehen habe, um auch über jenen einig zu seyn. Portrait, sagt man, ist sklavische Nachahmung der Natur, und allerdings, wenn man nicht die Kunst überhaupt in bloße Nachahmung setzen und die mikroskopischen Maler, die keinen Porus der Haut übergehen, für die größten erklären will, kann es nach diesem Begriff von Portrait kein Zweifel seyn, daß dasselbe einen sehr untergeordneten Rang einnehme. Versteht man aber unter Portrait eine solche Schilderung, die, indem sie die Natur nachahmt, zugleich die Dolmetscherin ihrer Bedeutung wird, das Innere der Gestalt herauskehrt und sichtbar macht, so wird man den bedeutenden Kunstwerth eines Portraits allerdings anerkennen müssen. Das Portraitiren als Kunst würde dann freilich vorzugsweise auf solche Gegenstände eingeschränkt werden müssen, denen wirklich eine symbolische Bedeutung abzusehen ist, und bei denen man sehen kann, daß die Natur einen vernünftigen Entwurf und gleichsam den Zweck, eine Idee auszudrücken, befolgt habe. Die wahre Kunst des Portraits würde darin bestehen, die auf die einzelnen Bewegungen und Momente des Lebens zerstreute Idee des Menschen in Einen Moment zusammen zu fassen, und auf diese Weise zu machen, daß das Portrait, indem es von der einen Seite durch Kunst veredelt ist, von der andern dem Menschen, d. h. der Idee des Menschen, ähnlicher sey, als er sich selbst in den einzelnen Momenten. Plinius ¹ erzählt von dem Euphranor, daß er ein Bild des Paris gemalt (welches freilich kein Portrait war) von der Art, daß man in ihm zugleich den Richter der drei Göttinnen, den Entführer der Helena und denjenigen, der den Achill erlegte, erblicken konnte. Diese Darstellung des ganzen Menschen in den einzelnen Erscheinungen wäre die höchste, obgleich, wie man wohl sieht, schwierigste Aufgabe des Portraits. — In Ansehung der Frage, ob die Person in Ruhe oder in Handlung dargestellt werden solle, ist

¹ Hist. nat. IV, 2.

es offenbar, daß, da jede mögliche Handlung die Allseitigkeit eines Bildes aufhebt und den Menschen im Moment fixirt, in der Regel die größtmögliche Ruhe vorzuziehen sey. Die einzige erlaubte Ausnahme findet da statt, wo die Handlung so mit dem Wesen des Menschen eins ist, daß sie wiederum zur Charakteristik von ihm gehört. Z. B. einen Tonkünstler in der Handlung seiner Kunst vorzustellen, würde darum vorzüglicher seyn, als einen Dichter etwa mit der Feder in der Hand, weil das musikalische Talent isolirender und mit dem Wesen dessen, der es besitzt, am meisten verwebt ist. Sonst ist die Forderung, welche das Portrait nothwendig zu erfüllen hat, die höchste Wahrheit; nur daß sie nicht im Kleinen und bloß Empirischen gesucht werde. Von dieser Art sind denn die Bilder der alten, vorzüglich unserer deutschen Maler, Holbeins z. B., dessen eines, in Dresden zu sehendes Bild, welches einen Bürgermeister zu Basel mit seiner Familie vorstellt, indem er die heil. Jungfrau anbetet, gewiß niemand ohne Bewegung sehen wird — nicht nur (um dieß im Vorbeigehen zu bemerken) weil er in diesem, wie in andern ähnlichen Bildern, den ächten alten deutschen Styl, der dem italienischen bei weitem näher ist als dem niederländischen und den Keim eines Höheren in sich trägt, der ohne die besonderen unglücklichen Verhängnisse Deutschlands auch sicher sich entfaltet haben würde, erkennen kann, sondern auch, weil dieses Bild eine sittliche Bedeutung hat, und so wie alle von demselben Styl, die gute alte Zeit, die strenge Zucht, den Ernst und die Frömmigkeit derselben dem Betrachtenden zurückruft.

Ich bemerke noch, daß die vorzüglichsten historischen Maler Leonardo da Vinci, Correggio, Raphael, sämmtlich Portraits gemalt haben, ja es ist bekannt, daß Raphael in manchen seiner unabhängigen Compositionen wirkliche Portraits angebracht hat.

Wir gehen endlich zu der letzten Kunststufe der Malerei über.

Das höchste Bestreben des Geistes ist, Ideen hervorzubringen, die über das Materielle und Endliche erhaben sind. „Die Idee der Schönheit, sagt Winkelmann, ist wie ein aus der Materie durchs Feuer gezogener Geist, welcher sich suchet ein Geschöpf zu zeugen nach

dem Ebenbilde der in dem Verstande der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Creatur."

Wir haben zu bestimmen, welche Mittel in der Malerei liegen, diesem Streben Genüge zu thun und die Ideen darzustellen.

Da die bildende Kunst überhaupt Darstellung des Allgemeinen durch das Besondere ist, so sind ihr auch nur zwei Möglichkeiten gegeben, durch welche sie die Ideen erreichen und in wirklicher und sichtbarer Gestalt darstellen kann. Entweder daß sie das Allgemeine durch das Besondere bedeuten läßt, oder daß dieses, indem es jenes bedeutet, zugleich es selbst ist. Die erste Art der Darstellung ist die allegorische, die andere die symbolische (nach den Erklärungen, die davon schon früher gegeben wurden).

Ich werde hier noch einiges von der Allegorie überhaupt nachtragen und dann insbesondere von der Allegorie in der Malerei reden.

Die Allegorie kann überhaupt einer allgemeinen Sprache verglichen werden, die nicht, wie die besonderen Sprachen, auf willkürlichen, sondern auf natürlichen und objektiv gültigen Zeichen beruht. Sie ist Bedeutung der Ideen durch wirkliche, concrete Bilder, und demnach die Sprache der Kunst und der bildenden insbesondere, welche, da sie nach dem Ausdruck eines Alten eine stumme Dichtkunst ist, ihre Gedanken persönlich gleichsam, durch Gestalten, vorstellen lassen muß. Der strenge Begriff der Allegorie aber, den wir auch hier voraussetzen, ist, daß das, was dargestellt wird, etwas anderes als sich selbst bedeute, etwas anzeige, das verschieden von ihm ist.

Die Allegorie ist, wie von der Sprache, ebenso auch von der Hieroglyphe verschieden. Denn auch diese ist nicht nur überhaupt willkürlich und nicht nothwendig an den wesentlichen Zusammenhang dessen, was bedeutet werden soll, und dessen, wodurch, gebunden, sondern sie ist auch noch überdies mehr eine Sache des Bedürfnisses als der höheren Absicht, die auf Schönheit an und für sich gerichtet ist; daher es für die Hieroglyphe genug ist, wenn sie die Sache nur überhaupt, gleichviel ob auf eine schöne oder widrige Weise, andeutet. Von der Allegorie dagegen wird gefordert, daß jedes Zeichen oder Bild nicht

bloß auf allegorische Weise mit dem Gegenstand verknüpft sey, sondern daß es mit Freiheit und Absicht auf das Schöne entworfen und ausgeführt sey. Die Natur ist selbst allegorisch in allen denjenigen Wesen, denen sie den unendlichen Begriff von ihnen selbst nicht als Lebensprincip und Princip der Selbstständigkeit einverleibt hat. So ist die Blume, deren Farbe die innere Natur oder die Intention der Natur, oder, was dasselbe ist, die Idee nur andeutet, wahrhaft allegorisch. Sonst hat sich auch darin der Instinkt zur Allegorie gezeigt, daß der Grund aller Sprachen, vorzüglich aber der ältesten Völker, ein allegorischer ist. Wie wären, um nur etwas ganz Allgemeines anzuführen, die Menschen je darauf gefallen, die Dinge in der Sprache nach dem Geschlechte zu sondern (eine Sonderung, die durch alle nicht vorzüglich unpoetischen Sprachen geht), ohne allegorische und gleichsam persönliche Vorbilder dieser Dinge zu haben?

Daß nun aber Malerei insbesondere allegorisch ist, davon liegt der Grund in ihrer Natur selbst, da sie nämlich noch nicht die wahrhaft symbolische Kunst ist, und wenn sie nicht zu dieser, wie in der höchsten Kunstgattung, sich erhebt, das Allgemeine nur durch das Besondere bedeuten kann. In Aufsehung der Allegorie in der Malerei sind aber zwei Fälle wohl zu unterscheiden. Sie wird entweder bloß als Zugabe eines im Uebrigen historischen Gemäldes gebraucht, oder die ganze Erfindung und Composition ist selbst allegorisch. Das Erste ist immer fehlerhaft, wenn nicht die allegorischen Wesen, welche eingemischt werden, selbst eine historische Bedeutung in dem Gemälde haben können. Wenn z. B. auf einer sogenannten Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, wo die heilige Jungfrau mit dem Kind unter einem Baume, auf das Kind herabsehend und es zugleich fächelnd, ruht, auf den Zweigen Engel vorgestellt sind, so sind diese hier wirklich als historische Gegenstände anzusehen. Oder wenn auf einem Gemälde des Albani, das den Raub der Helena vorstellt, Venus die Helena aus dem Hause des Menelaus an der Hand führt, und im Hintergrund Liebesgötter dargestellt sind, die sich dieses Vorfalls freuen, so treten auch diese hier als historische Wesen ein. Wenn dagegen auf einem

Bilbe, das den Tod eines modernen Königs vorstellt, auf dessen Sterbette vielleicht sogar die Reichsinsignien liegen, an einer Seite desselben der Genius mit der gesenkten Fackel stünde, so wäre dieß ein ganz platter Gebrauch der Allegorie, weil der Genius auf keine Weise in das Gemälde historisch aufgenommen werden kann. Oder wenn Poussin in einem Gemälde, das die Aussetzung Moses in Aegypten vorstellt, den Nil als Flußgott darstellt, der sein Haupt in den Schilf verbirgt, so ist das Letztere eine sehr schöne Allegorie, sofern dadurch angedeutet wird, daß die Quellen des Nils unbekannt seyen; wenn aber ferner der kleine Moses diesem Flußgott in die Arme gelegt wird, so hebt diese Allegorie den Sinn des Gemäldes selbst auf, indem niemand dabei sich eine Gefahr vorstellen wird, da das Kind vielmehr der Fürsorge eines sinnigen Gottes als der blinden Gewalt eines vernunftlosen Elements überantwortet wird.

Es gibt also meines Erachtens keine partielle Allegorie im Gemälde, weil dieß eine Dissonanz in das Gemälde bringt; und wo ein Wesen, das in anderer Rücksicht als ein allegorisches gedacht werden muß, in einem historischen Gemälde vorkommt, so muß es darin selbst die historische Bedeutung annehmen, so daß das Ganze den Charakter einer mythologischen Darstellung hat.

Desto weiter ist das Feld der Allegorie in dem Gemälde, sofern sie unbefchränkter Weise gebraucht wird. Die Allegorie hat hier keine Grenzen als die allgemeinen der Kunst selbst, daß nämlich der Ueberfluß vermieden, und die Idee so einfältig wie möglich dargestellt werde. „Die Einfalt,“ sagt Winkelmann¹, „ist in Allegorien wie Gold ohne Zusatz und der Beweis der Güte derselben, weil sie alsdann mit wenigem viel erklären; wo das Gegentheil geschiehet, ist es mehrentheils ein Zeichen undeutlicher und unreifer Begriffe.“ Mit der Einfalt zugleich entsteht die Deutlichkeit, die freilich relativ ist, und in der man nicht die allzu große Popularität verlangen muß, wie man etwa ein paar weiße Rüben finden könnte, die Guido Reni einer übrigens

¹ a. a. O. 2 Bd., S. 484. D. 5.

sehr schönen blühenden Magdalena mitgegeben hat, um ihre strenge Lebensart anzudeuten. Denn wie hat der Künstler überhaupt nöthig, uns daran zu erinnern, daß die blühende Magdalena irdische Nahrung genieße? Die höchste Regel ist aber, wie in aller Kunst, so auch hier, die Schönheit, und daß das rein Gräßliche, Abscheuliche und Widrige vermieden werde. Die miltthende Nothwendigkeit, wie sie Horatius nennt, die Wuth des Krieges bei Virgilius oder die Teufeleien des Milton würden in der Malerei nur mit schlechtem Erfolg ausgeführt werden können. So ist in der St. Peterskirche zu Rom ein allegorisches Gemälde, das die Ketzerei zu den Füßen der Heiligen in der häßlichsten Gestalt vorstellt, als ob sie in einer schönen weiblichen Figur vorgestellt in dieser Unterwerfung und Beugung nicht eine viel bessere Wirkung machte.

Die Allegorie in Gemälden kann nun übrigens entweder physisch seyn und sich auf Naturgegenstände beziehen, oder moralisch, oder historisch. — Als ein allegorisches Bild der Natur muß man das Bild der Diana mit den vielen Brüsten betrachten, dagegen in der bekannten Vergötterung des Homer die Natur ganz einfach unter dem Bild eines kleinen Kindes vorgestellt ist. — Die Nacht wird mit einem fliegenden Gewand voll Sterne gebildet, der Sommer im Laufen und mit zwei brennenden gerade in die Höhe gehaltenen Fackeln in den Händen. Der Nil und dessen Ueberschwemmung bis zu 16 Fuß, welches nach der alten Meinung die größte Fruchtbarkeit bedeutet, wurde in ebensoviele Kinder abgebildet, die auf der kolossalen Figur des Flusses saßen.

Ich bemerke, daß die vornehmsten Allegorien der bildenden Kunst, nachdem das Schicksal der Zeit uns die Schätze der alten Malerei entzissen hat, durch die kleineren Denkmäler der Skulptur in geschnittenen Steinen auf uns gekommen sind. Die Plastik legt nicht mit einmal die Schranken der Malerei ab, sie behält noch in mehreren Gattungen den Raum als nothwendige Zugabe, und kann daher, wie die Malerei, in den meisten Hervorbringungen auch nur bedeutend, aber noch nicht wahrhaft symbolisch seyn.

Von den moralischen Allegorien ist zu bemerken, daß sie bei den Alten nicht unsern Begriffen angemessen seyn können, da von diesen

nur die heroischen Tugenden oder jene, welche die Würdigkeit des Menschen erheben, geschätzt, andere aber von ihnen nicht gelehrt noch gesucht wurden. An die Stelle der Geduld und Unterwerfung tritt bei den Alten die Tapferkeit und die männliche, großmüthige Tugend, welche kleine Absichten und das Leben selbst verachtet. Von der christlichen Demuth war bei den Alten ohnedieß kein Begriff anzutreffen. Alle diese passiven Tugenden, wohin auch die Keue, z. B. der Magdalena, gehört, sind nur in den christlichen Bildern zu suchen. Dagegen konnten auch bei den Alten die Werke der Kunst nicht dem Laster geweiht seyn, und nur mit großer Einschränkung waren allegorische Vorstellungen davon möglich. Das berühmteste Beispiel davon ist ein Gemälde der Verleumdung von Apelles, dessen Beschreibung Lucian¹ hinterlassen hat. Apelles malte die Verleumdung, da er von einem seiner Kunstgenossen bei Ptolemäos Philostratos als Mitschuldiger einer Verrätherei fälschlich angegeben worden war. Auf seinem Gemälde saß zur Rechten eine männliche Figur mit langen Ohren und reichte der Verleumdung die Hand; um diese herum stand die Unwissenheit und der Verdacht. Von der andern Seite trat eine andere Gestalt der Verleumdung herbei, welche eine schöne Figur, aber erbost, aufgebracht war, in der rechten Hand eine brennende Fackel haltend, mit der linken einen Jüngling bei den Haaren herbeiziehend, welcher die Hände zum Himmel erhob und die Götter zu Zeugen anflehte. Vor der Verleumdung her trat ein großer und wie von langer Krankheit ausgezehrter Mann, welcher den Neid vorstellte. Die Begleiterinnen der Verleumdung selbst waren zwei Weiber, welche sie puzten und ihr zuredeten, nämlich die Falschheit und die Hinterlist. Hinterher ging eine andere Figur in schwarzer und zerrissener Kleidung, welche die Scham andeutete, indem sie beschämt und weinend nach der Wahrheit sich umsah.

Andere moralische Eigenschaften wurden durch entferntere Beziehungen angedeutet, wie z. B. die Verschwiegenheit durch die Rose, weil diese die Blume der Liebe ist, welche Verschwiegenheit liebt, oder,

¹ Imag. c. 6.

wie ein alter Epigrammatist sagt, weil die Liebe dem Harpocrates, dem Gott des Stillschweigens, die Rose gab, damit die Ausschweifungen der Venus möchten verschwiegen bleiben. Daher bei den Alten eine Rose bei Fröhlichkeiten über die Tische aufgehängt wurde zum Zeichen, daß, was gesprochen würde, als unter Freunden geheim bleiben sollte.

Unter die moralischen Allegorien rechne ich alle, welche allgemein menschliche Verhältnisse andeuteten. So wurde das Schicksal vorgestellt durch die Lachesis, welche die Spindel drehend auf einer komischen Larve sitzt und vor sich die tragische stehen hat, um die vermischten Spiele auf der Schaubühne des Lebens anzudeuten. Ein frühzeitiger Tod wurde durch das Bild der Aurora vorgestellt, die ein Kind in den Armen fortträgt.

Vermittelt der Allegorie, wie des Sinnbildlichen, kann sich die Malerei bis in die Region des Uebersinnlichen erheben. Die Belebung des Körpers durch Einflößung der Seele ist ohne Zweifel einer von den abgesondertsten Begriffen, der aber doch allegorisch-dichterisch versinnlicht ist. Prometheus bildet einen Menschen von Thon, und Minerva hält einen Schmetterling auf den Kopf desselben als Bild der Seele, welches zugleich alle die verschiedenartigen Vorstellungen zusammenfaßt, welche die Metamorphose dieses Geschöpfes erwecken kann.

Die historische Allegorie ist vorzüglich von neueren Künstlern gebraucht, z. B. französischen (Rubens), zur Verherrlichung von Thaten ihrer Könige, z. B. das Wiederaufleben einer Stadt durch Begünstigung eines Fürsten auf alten Münzen vorgestellt durch eine weibliche Figur, die durch eine männliche von der Erde aufgehoben wird. Vom höchsten Styl war das Bild des Aristides, welcher das athenische Volk nach seinem ganzen Charakter zugleich als leichtsinnig und ernst, tapfer und feig, klug und unweise darstellte, obgleich man gestehen muß, daß wir uns von diesem keinen deutlichen Begriff machen können.

Nun ist noch vom symbolischen Gemälde zu reden. Da aber hievon bei der Plastik gesprochen wird, so beschränke ich mich hier auf das Allgemeinste. Symbolisch ist ein Bild, dessen Gegenstand die Idee

nicht nur bedeutet, sondern sie selbst ist. Sie sehen von selbst, daß auf diese Weise das symbolische Gemälde ganz mit dem sogenannten historischen zusammenfällt und für dieses selbst die höhere Potenz bezeichnet. Hier sind nun wieder Verschiedenheiten nach den Gegenständen. Diese nämlich können entweder etwas allgemein Menschliches seyn, was sich im Leben stets wiederholt und erneuert, oder sie können sich auf ganz geistige und intellektuelle Ideen beziehen. Von letzterer Gattung ist der Parnass und die Schule von Athen des Raphael, welche die ganze Philosophie sinnbildlich darstellt. — Die vollkommenste symbolische Darstellung aber ist durch bleibende und unabhängige poetische Gestalten einer bestimmten Mythologie gegeben. So bedeutet die heil. Magdalena nicht nur die Neue, sondern ist die lebendige Neue selbst. So ist das Bild der heil. Cäcilia, der Schutzheiligen der Musik, nicht ein allegorisches, sondern ein symbolisches Bild, da es eine von der Bedeutung unabhängige Existenz hat, ohne die Bedeutung zu verlieren. So das Bild Christi, weil es die ganz einzige Identität der göttlichen und menschlichen Natur anschaulich darstellt. Ebenso ist das Bild der Madonna mit dem Kinde ein symbolisches Bild. Das symbolische Bild setzt eine Idee als vorausgehend voraus, die symbolisch wird dadurch, daß sie historisch-objektiv, auf unabhängige Weise anschaulich wird. Wie nun die Idee dadurch, daß sie historische Bedeutung erhält, symbolisch wird, so kann umgekehrt das Historische nur dadurch, daß es mit der Idee verbunden und Ausdruck der Idee wird, ein symbolisches Bild werden, und so kommen wir damit auf den eigentlichen und höchsten Begriff des historischen Gemäldes, unter dem man insgemein alles zu begreifen pflegt, was wir bisher als allegorisch und symbolisch bezeichnet haben. Nach unsrer Erklärung ist das Historische selbst nur eine Art des Symbolischen.

Die Historie ist ohne Zweifel der vornehmste Gegenstand der Malerei, da hier das Unterscheidende von Göttern und Menschen, den würdigsten Gegenständen der malerischen Darstellung, zugleich im Handeln erkannt wird. Allein die bloße Darstellung einer Handlung an und für sich würde die Malerei nie zu dem Range erheben, den in der Poesie

die Tragödie oder das Heldengedicht hat. Jede mögliche Geschichte ist an und für sich ein einzelnes Factum, welches demnach zur Kunstdarstellung nur dadurch erhoben wird, daß es zugleich bedeutend und wo möglich Ausdruck von Ideen, allgemein bedeutend, wird. Aristoteles sagt, Homer habe lieber das Unmögliche, welches wahrscheinlich ist, als das bloß Mögliche darstellen wollen; man fordert mit Recht dasselbe von dem Gemälde, daß es sich nämlich über das gemeinhin Mögliche erhebe und eine höhere und absolute Möglichkeit zum Maßstab der Darstellung nehme.

Das historische Gemälde, sagten wir, könne Darstellung von Ideen, also symbolisch seyn theils in dem Ausdruck, welcher den einzelnen Gestalten gegeben wird, theils in der Art des Geschehens der Begebenheit, welche vorgestellt wird. Was das Erste betrifft, so gewährt nichts Befriedigung, was bloß die Sinne rührt und nicht in das Innere des Geistes dringt. Die bloße Schönheit der Umrisse vollendet das Bedeutende nicht ohne tieferen Hintergrund, der nicht gleich beim ersten Blicke erforscht wird. Eine ernsthafte Schönheit läßt niemals völlig satt und zufrieden gehen, weil man immer noch Schöneres und Tieferes an ihr entdecken zu können glaubt. Von dieser Art sind die Schönheiten des Raphael und der alten Meister, „nicht spielend und lieblich reizend, wie Winkelmann sagt, aber wohlgebildet und erfüllt mit einer wahrhaften und ursprünglichen Schönheit“. Durch Reizungen dieser Art ist Cleopatra durch alle Zeiten berühmt geworden, und selbst in die Köpfe des Antonius haben die Alten diesen würdigen Ernst gelegt.

Es gibt also eine Würde und Höhe des Ausdrucks, die noch über die Schönheit des Umrisses hinzukommt, eber diesen erst wirklich bedeutend macht. Eine Verechtung der gemeinen Natur fordert man auch von dem Portraitmaler, und er kann diese erreichen, ohne der Aehnlichkeit zu schaden, d. h. ohne daß er aufhört Nachahmer zu seyn. Das, was immer und nothwendig erfunden ist, ist die Idee, und diese, wenn von ihr in dem Bilde ein Ausdruck ist, kann sogar dem Portrait durch höheren Reiz das Symbolische geben.

Was die Art des Darstellens der Begebenheiten selbst betrifft,

so ist die höchste Norm, wie überall, so auch hier, daß die Kunst uns die Formen einer höheren Welt und die Dinge, wie sie in dieser geschehen, darzustellen hat. Das Reich der Ideen ist das Reich der adäquaten und klaren Vorstellungen, wie das Reich der Erscheinung das der unangemessenen, dunklen und verworrenen. In dem Reich der Erscheinung trennt sich Form und Stoff, Thätigkeit und Seyn. Im Reich des Absoluten ist beides eins, die höchste Ruhe ist die höchste Thätigkeit, und umgekehrt. Alle diese Charaktere müssen übergehen in das, was Abdruck des Absoluten seyn will. Wir würden sie schwerlich anders bezeichnen, als wie sie längst Winkelmann bezeichnet hat, der Vater aller Wissenschaft von der Kunst, dessen Ansichten noch jetzt die höchsten sind und es immer bleiben werden. Das Adäquate und Vollkommene der Vorstellungen drückt sich in dem Gegenstand durch dasjenige aus, was Winkelmann die edle Einfalt nennt, sowie jene ruhige Macht, die, um als Macht zu erscheinen, nicht nöthig hat, aus dem Gleichgewicht ihres Daseyns zu weichen, das ist, was Winkelmann als die stille Größe bezeichnet hat. Auch hier wieder stehen uns nun die Griechen als Urbilder da. Wie die Tiefe des Meers jederzeit ruhig bleibt, das Oberste mag noch so rasch und bewegt seyn, so zeigt der Ausdruck der griechischen Figuren bei allen Leidenschaften eine ruhige und gefestete Seele. In dem Ausdruck der Schmerzen und der körperlichen Erstarrung selbst sehen wir die Seele siegen und als ein göttliches Licht von unverderblicher Heiterkeit über der Gestalt aufgehen. Eine solche Seele ist in dem Gesichte des Laokoön und in dem ganzen Leibe ausgedrückt (denn nur von der Plastik sind die passenden Beispiele des höchsten symbolischen Stils herzunehmen). „Der Schmerz“, sagt Winkelmann in seiner herrlichen Beschreibung dieses Werks¹, „der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Theile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubet, dieser Schmerz äußert sich dennoch mit keiner Wuth in dem

¹ a. a. O. 1 Bd., S. 31 ff.

Gefichte und in der ganzen Stellung. Er erhebet kein schreckliches Geschrei, wie Virgil seinen Laokoon beschreibt; die Deffnung des Mundes läßt dieß nicht zu, es ist nur ein ängstliches und beklemmtes Seufzen. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Größe ausgetheilet und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktetes; sein Elend gehet uns bis an die Seele, aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können.“ Diese Beschreibung reicht hin einzusehen, daß dieser Ausdruck der Seele nichts mehr ist, das aus der Erfahrung genommen, daß es eine über die Natur sich erhebende Idee ist, die der Künstler in sich selbst haben mußte, um sie dem Marmor einzuprägen. Ein gleiches Bild ist das der Niobe mit ihren Töchtern. Diese, auf welche Diana die tödtlichen Pfeile richtet, sind in der unbeschreiblichen Angst mit übertäubter Empfindung geschildert, wo die Erstarrung selbst die Ruhe und jene hohe Gleichgültigkeit zurückbringt, die sich mit der Schönheit am meisten verträgt und keine Züge der Gestalt und der Bildung ändert.

Wir können nach diesen Betrachtungen alle Erfordernisse des Gemäldes im symbolischen Styl wieder auf das einzige zurückbringen, daß alles der Schönheit untergeordnet sey, denn diese ist immer symbolisch. Der bildende Künstler ist in Ansehung seiner Gegenstände ganz an die Gestalt gewiesen, da er diese allein ausdrücken kann. Der Dichter, welcher nicht Gestalten für die Anschauung aufstellt, beleidigt die Schönheit nicht nothwendig, wenn er auch in der Leidenschaft zum Heftigeren geht, der bildende Künstler aber, nur an die Anschauung gewiesen, ist in dem Fall, die Schönheit nothwendig zu beleidigen, wenn er sich nicht auf einen gewissen Grad des Ausdrucks der Leidenschaften einschränkt: allerdings der plastische Künstler noch mehr als der malende, theils weil diesem viele Mittel der Milderung durch Licht und Schatten zu Gebot stehen, die jenem nicht, theils weil von der andern Seite alles Plastische eine größere Gewalt der Wirklichkeit war. Die Einschränkung jener strengen Forderungen, welche an die Plastik gemacht werden müssen, in Bezug auf Malerei ergeben sich übrigens auch schon

daraus, daß sie, auch bloß allegorisch, nicht aufhört Kunst zu seyn, und daß sie, einmal mit dem Schein sich vermengend, auch mit dem Empirischen fester als die Skulptur sich verbinden kann, — freieres Spiel hat.

In allen heftigeren Bewegungen der Seele entstellen sich die Züge wie die Haltung des Körpers und alle Formen der Schönheit. Die Stille ist der der Schönheit eigenthümliche Zustand, wie die Ruhe dem ungestörten Meere. Nur in der Ruhe kann die menschliche Gestalt überhaupt und das Gesicht der Spiegel der Idee seyn. Auch hierin deutet die Schönheit auf Einheit und Indifferenz als ihr wahres Wesen hin.

Das Gegentheil dieses ruhigen und großen Styls nannten die Alten *Parenthyrsos*, welcher einen gemeinen Styl erzeugt, dem nichts als das Ungewöhnliche in Stellungen und Handlungen, ein freches Feuer, die heftigen, flüchtigen und schreienden Gegensätze, genügen. Dieses Verwirrende der Darstellung hervorzubringen, sind die meisten artistischen Regeln der neueren Theoretiker über die Composition und das, was sie den Contraststoff nennen, erfunden. Dafür ist in den Werken dieses Styls alles in Bewegung, man befindet sich, wie Winkelmann sagt, unter den Gegenständen derselben, wie in einer Gesellschaft, worin alle zugleich reden wollen.

Die Ruhe in der Größe und jenes höhere Symbolische des historischen Gemäldes, das es als Ausdruck der Ideen erhält, hat vor allen andern neueren Meistern Raphael erreicht. Nur demjenigen, der den Sinn dafür in sich gebildet hat, wird in der Ruhe und Stille der Hauptfiguren seines Gemäldes, welche andern leblos scheinen mögen, die höchste Schönheit aufgehen. Von dieser Art ist sein Bild des Attila, auf welchem der Moment dargestellt ist, wie der römische Bischof diesen Eroberer zum Rückzug bewegt. Alles, was in diesem Bilde von erhabener Natur ist, der Papst und seine Begleiter, wie die beiden vom Himmel her schwebenden Apostel, Petrus und Paulus, ist in jenem Sinn der Ruhe gedacht. Der Papst erscheint in der stillen Sicherheit eines ehrwürdigen Mannes, der einen Aufruhr durch seine bloße

Gegenwart stillt. Die Apostel erscheinen ohne gewaltsame Bewegung drohend und erschreckend. Im Attila ist Schrecken wahrzunehmen, und jener Ruhe und Stille der würdigeren Stelle steht die Unruhe und Bewegung auf der andern Seite entgegen, wo zum Abmarsch geblasen wird, und alles voll Verwirrung und Bestürzung sich zum Rückzug wendet. Ueberhaupt ist Raphael von Seiten der Höhe der Erfindung der einzig größte, und wenn wir im Vorhergehenden in Ansehung jeder der besondern Kunstformen einen als den überwiegenden auszeichneten, in der Zeichnung den Michel Angelo, im Helldunkel Correggio, im Colorit Tizian, so müssen wir von Raphael behaupten, daß er alle diese Formen im Gleichgewicht besessen, und demnach der wahrhaft göttliche Priester der neueren Kunst ist. Den Michel Angelo trieb die Macht seines Geistes in der Zeichnung unwiderstehlich und fast ausschließlich zum Gewaltsamen, Starken und Schrecklichen; nur in solchen Gegenständen konnte die wahre Tiefe seiner Kunst sichtbar werden. Den Correggio beschränkte seine große Kunst im Helldunkel im Zarten, Sanften und Gefälligen wieder in Ansehung der Gegenstände; er bedurfte derjenigen, welche vorzugsweise die Ausübung des ersten begünstigen, und welche die Weichheit der Umrisse, das Schmeichelnde der Formen verstaten. Endlich war Tizian, als der höchste Meister im Colorit, damit am meisten auf die Wahrheit und die Nachahmung eingeschränkt. In der Seele des Raphael ruhten alle diese Formen im gleichen Gewicht, Maß und Ziel, und da er keiner besondern verbunden war, blieb sein Geist für die höhere Invention frei, sowie für die wahre Erkenntniß des Charakters der Alten, die er, der einzige unter den Neueren, bis zu einem gewissen Punkte erreicht hat. Seine Fruchtbarkeit führt ihn doch nie über die Grenze des Nothwendigen, und in aller Milde seines Gemüths bleibt doch die Strenge seines Geistes bestehen. Er verschmäht das Ueberflüssige, wirkt mit dem Einfachsten das Größte, und haucht damit seinen Werken ein solches objectives Leben ein, daß sie ganz in sich selbst bestehend, sich aus sich selbst entwickelnd und mit Nothwendigkeit erzeugend erscheinen. Daher, obgleich er sich über das gemeinhin Mögliche erhebt, doch die Wahrscheinlichkeit

seiner Werke; daher in ihrer Uebernatürlichkeit doch wieder die höchste, in Unschuld übergehende Natürlichkeit, jenes letzte Kennzeichen der Kunst.

Bisher war von der Kunst des historischen Gemäldes rein als solcher die Rede. Es ist nöthig, daß wir noch von den Gegenständen des historischen Gemäldes handeln. — Vorzüglich kommt dabei eine Frage in Betracht, welche nicht nur die Liebhaber, sondern selbst Kenner interessirt hat: durch welche in der Kunst selbst liegende Mittel es möglich sey, einen Gegenstand malerisch so darzustellen, daß er als dieser erkannt werde. Man setzt nämlich bei dieser Frage voraus, daß die Hauptsache im historischen Gemälde die wirkliche, empirische Erkennbarkeit des Gegenstandes sey: allein dieß kann wenigstens nicht auf irgend eine Weise zum Gesetz gemacht werden, weil, sobald es allgemein gedacht wird, die Forderung selbst ungereimt ist. Wer z. B. in dem oben angeführten Gemälde des Raphael den römischen Bischof nicht nur so weit als nöthig ist diesen allgemeinen Charakter zu wissen, sondern auch persönlich als den, der so oder so geheißen hat, bezeichnet wissen wollte, der müßte die Sitte der alten Maler, ihren Figuren Zettel aus dem Munde herausgehen zu lassen, worauf ihre Bedeutung geschrieben stand, für die zweckmäßigste erklären. Die Forderung, ein Gemälde bis zur empirischen Wirklichkeit zu begreifen, muß also immer eingeschränkt bleiben, und das Symbolische des historischen Gemäldes erhebt schon von selbst über diesen Gesichtspunkt. Wir würden von der hohen Schönheit der Gruppe des Laokoön nichts verlieren, wenn wir auch nicht durch Plinius und Virgilius von dem Namen des Leidenden unterrichtet wären. Die Grundforderung ist nur, daß der Gegenstand an und für sich selbst vollkommen und klar erkennbar sey. Ist das Gemälde seinem eigentlichen Gegenstande nach symbolisch, so gehört es schon von selbst zu einem gewissen mythologischen Kreis, dessen Kenntniß auf eine allgemeingültige Weise vorausgesetzt wird. Ist es der ersten Intention nach historisch, so stehen eben der malerischen Darstellung Mittel genug zu Gebot Zeitalter und Nation zu bezeichnen. Nicht eben allein durch das, was man Beobachtung des Kostüms in der Kleidung nennt, das bei antiken Gegenständen freilich darum nicht

verlezt werden darf, weil es mit zu der Schönheit gehört. Allein auch in einem Gemälde, das neuere Gegenstände vorstellt, müssen sich unabhängig von Kleidung, z. B. bei nackten Figuren oder bei einem nicht eben die Zeit charakterisirenden Kostüm Mittel genug finden lassen die Zeit zu bezeichnen. In der Schlacht des Constantin von Raphael würde ohne alle andern Merkmale das Zeichen des Kreuzes hinreichen zu belehren, daß eine Begebenheit aus der Geschichte des Christenthums vorgestellt werde. Von denjenigen Gegenständen, die nicht durch wahrhaft künstlerische Mittel bezeichnet werden können, kann man zum voraus mit Gewißheit sagen, daß sie der künstlerischen Darstellung überhaupt nicht werth seyen. Wenn z. B. Künstler eines neueren Staates angewiesen sind, vorzüglich edle Handlungen aus der vaterländischen Geschichte darzustellen, so ist die geforderte Nationalität (= Nicht-Universalität) ebenso sonderbar als die Forderung, die Sittlichkeit der Handlungen zu malen — und dann mögen die Soldaten auch immerhin noch in preußischen Uniformen gemalt werden. Wir müssen uns hier dessen erinnern, was in der Untersuchung über Mythologie bemerkt wurde, daß, da uns eine universelle Mythologie fehlt, jeder Künstler sich aus dem vorliegenden Stoff der Zeit eine specielle Mythologie schaffen kann. Daß er von der Geschichte nichts aufnehme, was nicht in demjenigen Kreis der Historie liegt, den man als allgemeingültig annehmen kann, ist etwas, worauf er noch aus viel höheren Gründen als der bloßen Besorgniß unverstanden zu bleiben eingeschränkt ist.

Außer den allgemeineren Bedingungen der Verständlichkeit des historischen Gemäldes kann aber noch die besondere hinzu kommen, daß eine Begebenheit durch eine vorhergehende bedingt ist, die zu ihrem Verständniß nothwendig erfordert wird. Fürs erste kann man auch in dieser Rücksicht zweifeln, ob eine Begebenheit, die der künstlerischen Darstellung werth ist, nicht von sich selbst so prägnant sey, daß man in der Gegenwart wenigstens die nächste Vergangenheit erblickt, wie z. B. in der Gruppe des Laokoon niemand darüber zweifelhaft seyn kann. Wer sich hiezu unfähig fühlt, dem wäre wieder ein Mittel älterer

Maler zu empfehlen, welche frühere Momente der Geschichte im Hintergrund darstellen und den Helden derselben auf einem und demselben Bilde mehrmals vorkommen lassen. Ein anderer Fall noch wäre, wenn eine darzustellende Begebenheit auf mehrere weiter entfernte Begebenheiten nothwendig zurückwies, und sie zu ihrem Verständniß forderte. Ich glaube auch hieran zweifeln zu müssen, obgleich, wenn diese Forderung wirklich existiren könnte, man allerdings sich auf den Vorschlag zurückziehen müßte der in den Propyläen geschieht, nämlich den eines Cylus historischer Darstellungen, einer Reihe von Bildern, die verschiedene Momente einer zusammenhängenden Geschichte fixiren. Man muß dieß freilich nicht, wie einige gethan haben, zu streng nehmen und die wirkliche absolute Stetigkeit fordern, wozu eine unendliche Reihe von Bildern nicht hinreichen würde.

Das Princip, aus welchem diese ganze Untersuchung über Verständlichkeit historischer Gemälde zu entscheiden ist, ist ohne allen Zweifel dieses: die historische Kenntniß der Begebenheit, welche dargestellt wird, nach allen ihren gegenwärtigen und vergangenen Bedingungen trägt zum Genuße des Kunstwerks bei, allein diese Art des Genusses selbst liegt außer dem Kreis der Beabsichtigung des Künstlers. Sein Werk muß den Reiz nicht erst von diesem fremdartigen Interesse entlehnen. Viele Bildungen auf alten Kunstwerken sind unverständlich gewesen, man hat sie nachher durch gelehrten Fleiß entziffert; viele sind es noch und sie verlieren dadurch nichts an der wahrhaft künstlerischen Schönheit.

Es ist gleich unrichtig, zu fordern, daß im Gemälde selbst alle Anleitung zum empirisch-historischen Verständnisse desselben gegeben sey, und der Maler für uns gleichsam ein Lehrer der Geschichte werde, und hinwiederum das Gemälde zwar davon freizusprechen, dagegen von dem Beschauer die gelehrte Kenntniß zu fordern. Das letztere ist darum fehlerhaft, a) weil man nicht weiß, wo man mit dieser Gelehrsamkeit anfangen, und wo man enden soll, b) weil man die empirisch historische Verständlichkeit dabei als etwas Wesentliches gelten läßt, und ihre Bedingung doch in etwas Zufälliges, nämlich die Kenntniß des Betrachters legt.

Das Gemälde hat nur die innern Forderungen zu erfüllen, wahr, schön, ausdrucksvoll und allgemein bedeutend zu seyn, so daß es des zufälligen Reizes, selbst von der Kenntniß der besonderen empirischen Begebenheit, die es vorstellt, allenfalls entbehren kann. Ebenso fehlerhaft von Seiten der Kunst ist es der Gelehrsamkeit als der Ungelehrsamkeit zu schmeicheln. Wer sich getrieben fühlt, der Kunst recht zu genießen und auch diesen höheren Antheil seines Gemüths an einer bekannten Begebenheit nicht aufzugeben, mag selbst sehen, wie er sich in den Stand setzt diese stumme Dichtkunst, die immer und nothwendig entweder allegorisch oder symbolisch bleibt, auch von ihrer historischen Seite zu verstehen. Sein Gemüth wird dadurch mehr bewegt werden, die künstlerische Anschauung aber nichts gewinnen, was sie nicht auch ohne jene Kenntniß hätte erlangen können.

Wir haben die Malerei bis zu ihrer äußersten Höhe der historisch-symbolischen Darstellung begleitet. Wie aber alles Menschliche, sobald in Einer Richtung der Gipfel erreicht, sich sogleich auch von der andern Seite wieder herunter neigt, so ist auch die Malerei diesem Schicksal nicht entgangen. Kurze Zeit nach Erreichung der höchsten Kunst und auf dem Schauplatz selbst der herrlichsten Denkmäler derselben bildete sich die fremdartigste Ausartung des Geschmacks in der Gattung, welche das historische Gemälde zum Niedrigen und Gemeinen herunterzieht, der Bambocciade. Den Ursprung gab ihr der Niederländer Peter Paer, genannt il Bamboccio, der im Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts nach Rom kam und sich durch seine Possen, die ein glänzendes Colorit und ein frecher Pinselstrich auszeichnete, so großen Beifall erwarb, daß diese bald allgemeiner Geschmack und von den Großen eben so sehr begünstigt wurde, als zuvor die ächte Kunst begünstigt worden war. Man muß gestehen, daß die ersten Bamboccianten es an kunstvoller Behandlung nicht fehlen ließen, und ihr Gegenatz zu den ernsthaft-gemeinen niederländischen Gemälden war, daß jene sich selbst nur als Parodien der großen Kunst betrachteten. Die nothwendige Forderung an den, der mit seiner Kunst scherzen will, ist, daß er die Meisterschaft in hohem Grade besitze. Die Verirrung ist

freilich noch immer nicht so groß als in der jetzigen Zeit, wo *Bambocciaden* in der Poesie und andern Künsten ohne Kraft, Wahrheit und Meisterschaft die allgemeinste Wirkung machen. Die Geschichten dieser Geistesepidemien erläutern sich wechselseitig, obgleich freilich, was unsre Zeit in dem niedrigen Fach aufzuweisen hat, gegen die ähnlichen Produkte jener früheren Zeit soweit absticht als diese ganze Zeit gegen jene frühere in Ansehung der Kunst überhaupt. Jene waren im Niedrigen wenigstens meisterhaft, diese sind selbst im Allerniedrigsten nicht einmal zu einem Grad der Meisterschaft gelangt. — Verwerflichkeit *Hogarth's*.

Auf diese Weise hätten wir den ganzen Kreis der malerischen Darstellung, wie er sich von der ersten bloßen Nachahmung tochter Gegenstände zum Gipfel erhebt und von da nach der andern Seite wieder zum Gemeinen herabsenkt, durchlaufen.

Ich gebe nun kurz die Sätze die Malerei betreffend an. Der letzte (Zusatz zu §. 87) war: „Die besonderen Formen der Einheit, sofern sie in der Malerei zurückkehren, sind Zeichnung, Helldunkel und Colorit.“ Es bedurfte zur Erläuterung dieses Satzes nichts als des allgemeinen Begriffs der drei Einheiten selbst. Die Zeichnung ist hinlänglich dadurch charakterisirt, daß sie als die reale, das Helldunkel dadurch, daß sie als die ganz ideale Form der Malerei bezeichnet wurde. Alle Bestimmungen einer jeden dieser Formen sowie ihr Verhältniß zueinander sind unmittelbar daraus einzusehen. Das Colorit insbesondere betreffend, so ist es dasjenige, was den Schein und die Wahrheit, das Ideale und Reale ganz indifferenzirt und eins macht. Ich füge daher nur noch die Sätze bei, welche die Gegenstände der Malerei betreffen.

§. 88. Die Malerei hat ihre Gegenstände als Formen der Dinge darzustellen, wie sie in der idealen Einheit vorgebildet sind. — Die Musik hat die realen Formen darzustellen, die Malerei die Dinge, wie sie in der rein idealen Einheit als solcher. Denn sie ergreift nur das rein-Ideale der Dinge, und sondert es von dem Realen ganz ab.

Zusatz 1. Die Malerei geht also vorzüglich auf Darstellung von

Ideen von der idealen Seite. — Jede Idee hat, wie das Absolute, zwei Seiten, eine reale und eine ideale, oder: sie ist ganz gleich real und ideal, aber im Realen als ein Anderes, als ein Sehn, nicht als Idee. Die Malerei also, indem sie die Gegenstände vorzugsweise von der idealen Seite darstellt, geht nothwendig auf Darstellung der Ideen als solcher.

Zusatz 2. Inwiefern die Malerei alle Gegenstände überhaupt nicht unmittelbar und an sich selbst, sondern nur durch ihr Allgemeines, Ideales bedeutet, ist sie allgemein schematisirend. Auf sich selbst bezogen oder in sich selbst ist sie aber nothwendig wieder allegorisch und symbolisch.

Anmerkung. Das Schematisirende ist allgemeines Princip der modernen Religion. Daher die Malerei in der neueren Welt vorherrschend. (Warum nicht Plastik?) Die Mutter Gottes von Michelangelo = Juno.

§. 89. Die Malerei ist bloß allegorisch in denjenigen Gegenständen, die nicht um ihrer selbst willen dargestellt werden. — Denn was nicht um seiner selbst willen, bloß um eines andern willen, ist es bedeutend.

Anmerkung. Hieher gehören die untergeordneten Gattungen des Still-Lebens, der Blumen- und Frucht-, sowie im Ganzen auch der Thierstücke. Alle diese Gattungen sind entweder überhaupt keine Kunstgattungen oder von allegorischer Bedeutung. Was Thierstücke insbesondere betrifft, so ist die Natur in der Produktion der Thiere selbst gewissermaßen allegorisch, sie deutet ein Höheres, die menschliche Gestalt an, es sind unvollkommene Versuche, die höchste Totalität zu produciren. Selbst der Charakter, den sie in das Thier wirklich gelegt hat, spricht sich in ihm nicht vollkommen aus, sondern ist bloß angedeutet und wird errathen. Aber auch der bekannte Charakter des Thiers ist nur eine einseitige Erscheinung des Totalcharakters der Erde, und inwiefern dieser im Menschen am vollkommensten ausgedrückt ist, des Menschen.

§. 90. Die Malerei ist bloß schematisirend in der

Landschaft. — Denn es wird in dieser nicht das wahrhaft Gestaltete, Begrenzte und durch dieses das Unbegrenzte dargestellt, vielmehr wird umgekehrt das Begrenzte hier durch das Unbegrenzte und Formlose angedeutet; das Geformte wird durch die Form symbolisirt, welche formlos. Demnach schematisirend.

§. 91. Die Malerei innerhalb ihrer Grenzen erhebt sich zum Symbolischen, sofern der dargestellte Gegenstand die Idee nicht bloß bedeutet, sondern es selbst ist.

§. 92. Die unterste Gattung des Symbolischen ist, wo sie sich mit dem Symbolischen begnügt, das der natürliche Gegenstand an und für sich selbst hat, d. h. wo sie bloß nachahmt.

Zusatz. Da kein natürlicher Gegenstand außer der menschlichen Gestalt wahrhaft symbolische Bedeutung hat, so ist dieses der Fall des Portraits.

§. 93. Die höhere Stufe des Symbolischen ist, wo das Symbolische der Natur wieder zur Bedingung eines noch höheren Symbolischen gemacht wird. Ist von selbst klar.

§. 94. Wird das Symbolische der Natur nur zur Allegorie der höheren Idee gemacht, so entsteht die Allegorie der höheren Art.

Bemerken Sie hiebei, daß die erste Stufe des Symbolischen hierdurch insofern doch überschritten ist als jenes schon wieder zur Bedingung oder Form und nicht zum Gegenstand der Darstellung gemacht wird. Ein allegorisches Gemälde in diesem Sinn ist im niedereren Sinne symbolisch, inwiefern es nämlich die menschliche Gestalt in ihrer Schönheit zur Bedingung der Allegorie macht, der höheren Intention nach aber allegorisch.

§. 95. Schlechthin symbolisch ist die Malerei, wenn sie absolute Ideen im Besondern so ausdrückt, daß jene und dieses absolut Eines sind.

§. 96. Erklärung. Die Malerei als schlechthin symbolisch kann allgemein historisch heißen insofern, als das

Symbolische, indem es ein anderes bedeutet, zugleich es selbst ist, und also eine von der Idee unabhängige, historische Existenz an sich hat.

§. 97. Das historische Gemälde ist symbolisch=historisch, wo die Idee das Erste ist, und das Symbol erfunden ist, um sie darzustellen.

Beispiele: Das jüngste Gericht von Michel Angelo, die Schule von Athen und der Barnaß von Raphael.

§. 98. Das Gemälde ist historisch=symbolisch, wo das Symbol oder die Geschichte das Erste ist, und diese zum Ausdruck der Idee gemacht wird. — Dieß ist das historische Gemälde in der gewöhnlichen Bedeutung.

§. 99. Das Symbolische in dem Gemälde findet in dem Verhältniß statt, in welchem der Ausdruck des Absoluten erreicht ist.

§. 100. Die erste Forderung an das symbolische Gemälde ist daher Adäquatheit der Ideen, Aufhebung des Verworrenen im Concreten — was Winkelmann die hohe Einfachheit genannt hat.

(Bemerken Sie, daß dieß nur vom symbolischen Gemälde im höchsten Styl, nicht aber von der Malerei überhaupt und schlechthin betrachtet gesagt ist).

§. 101. Aus dieser Forderung folgt von selbst, daß Seyn und Thätigkeit in dem Gegenstand eins seyen. — Denn wenn durch die Thätigkeit im Gegenstand das Seyn, durch die Form das Wesen verworren wird, wird die Adäquatheit der Vorstellung aufgehoben. Also gemäßigte Thätigkeit, die das Seyn und Gleichgewicht des Wesens nicht aufhebt. — Winkelmanns ruhige Größe.

§. 102. Da die Schönheit das an und für sich und absolut Symbolische ist, so ist Schönheit das höchste Gesetz der malerischen Darstellung.

§. 103. Die Malerei kann das Niedrige darstellen nur, inwiefern es als das Entgegengesetzte der Idee doch

wieder Reflex derselben und also das umgekehrt Symbolische ist. — Dieser Satz hat eine allgemeine Gültigkeit für die Darstellung der schönen Kunst überhaupt. Sie kann sich in die Sphäre des Niedrigen nur begeben, inwiefern sie auch in dieser wieder das Ideal erreicht und es völlig umkehrt. Diese Umkehrung ist überhaupt das Wesen des Komischen. In diesem Sinn haben auch die Alten komische und niedrige Darstellungen. Es ist damit, wie mit der allgemeinen Ansicht der Welt, welcher gemäß man sagen kann, daß die Weisheit Gottes am meisten in der Thorheit der Menschen objektiv werde. So kann die höchste Weisheit und innere Schönheit des Künstlers sich in der Thorheit oder Häßlichkeit desjenigen spiegeln, was er darstellt, und nur in diesem Sinn kann das Häßliche Gegenstand der Kunst werden, indem es durch diesen Reflex gleichsam aufhört es zu seyn.

Ich gehe nun zu der dritten Form der bildenden Kunst über und verfare in Konstruktion derselben ebenso wie in Konstruktion der vorhergehenden.

§. 104. Lehrsatz. Die vollkommene Ineinsbildung oder Indifferenz der beiden Einheiten, im Realen ausgedrückt, ist die Materie selbst, dem Wesen nach betrachtet. — Nach §. 71 ist die Materie, als Potenz betrachtet, die reale Einheit. Inwiefern sie aber alle Einheiten wieder in sich begreift, d. h. dem Wesen nach betrachtet, ist sie = Indifferenz = dritter Einheit.

Zusatz. Um den Zusammenhang mit dem Vorhergehenden einzusehen, bemerke ich Folgendes: Die Konstruktion der Materie beruht auf drei Potenzen, aber diese sind allgemeine Kategorien, so daß, wie die Materie im Einzelnen, auch die Natur im Ganzen wieder auf denselben beruht. Durch die erste Potenz ist die Materie anorgisch, dem Schema der geraden Linie untergeordnet, durch die zweite organisch, durch die dritte Ausdruck der Vernunft. Dieselben Potenzen kehren aber in Ansehung des Ganzen der Materie selbst wieder zurück. Die Materie ist im Ganzen wieder anorgisch, und organisch, und nur in der dritten Potenz, im menschlichen Organismus, Ausdruck der Vernunft.

Dieß angewendet auf den vorliegenden Fall, so ist die Musik die anorgische Kunst, die Malerei organisch, denn sie drückt in der höchsten Stufe die Identität der Materie und des Lichts aus. Erst in der dritten Kunstform wird sie absoluter Ausdruck der Vernunft.

Wir behaupten nun: „die vollkommne Indifferenz der beiden Einheiten, im Realen ausgedrückt, sey die Materie dem Wesen nach betrachtet.“ Das Wesen der Materie nämlich ist die Vernunft, deren unmittelbarer Ausdruck im Stoff der Organismus ist, sowie der Organismus als das Wesen der anorgischen Materie sich wieder in dieser symbolisirt. Die erste Potenz ist das bloße Anorgische, Geradlinige, die Cohäsion. Der Kunst der ersten Potenz also, die bloß die erste Potenz zum Mittel der Darstellung nimmt, wird die Cohäsion im Klang zum Leib. Die zweite Potenz beruht auf dem Gleichseyn des Lichts und des Körpers durch verschiedene Stufen: organisch. Endlich die dritte Potenz ist das Wesen, das An=sich der ersten und der zweiten Potenz; denn da die verschiedenen Potenzen sich bloß dadurch von einander unterscheiden, daß in der ersten das Ganze, aber untergeordnet der Endlichkeit, ebenso in der zweiten das Ganze, aber untergeordnet der Unendlichkeit oder Identität erscheint, so ist in allen Potenzen das Wesen oder An=sich dasselbe.

§. 105. Die Kunstform, welcher die Indifferenz der beiden Einheiten oder das Wesen der Materie zum Leib wird, ist Plastik in der allgemeinsten Bedeutung des Worts. — Denn die Plastik stellt ihre Ideen durch reale körperliche Gegenstände dar, anstatt daß die Musik von der Materie bloß das Anorgische (die Form, das Accidens), die Malerei das rein Organische als solches, das Wesen, das rein Ideale des Gegenstandes darstellt. Die Plastik stellt in der realen Form zugleich das Wesen und das Ideale der Dinge, demnach überhaupt die höchste Indifferenz des Wesens und der Form dar.

Folgesatz 1. Die Plastik ist als Kunst ursprünglich der dritten Dimension untergeordnet.

Folgesatz 2. Wie die Musik im Ganzen die Kunst der Reflexion

oder des Selbstbewußtseyns, die Malerei der Subsumtion oder der Empfindung ist, so ist die Plastik vorzugsweise Ausdruck der Vernunft oder Anschauung.

Folgesatz 3. Ueber das Verhältniß der drei Grundformen der Kunst kann ich mich auch so ausdrücken. Die Musik stellt das Wesen in der Form dar, insofern also nimmt sie die reine Form, das Accidens der Dinge als Substanz auf und bildet durch dasselbe. Die Malerei dagegen stellt die Form in dem Wesen dar und bildet, inwiefern das Ideale auch das Wesen ist, die Dinge in dem Wesen vor. Jene daher ist quantitativ, diese qualitativ. Die Plastik dagegen stellt Substanz und Accidens, Ursache und Wirkung, Möglichkeit und Wirklichkeit als Eines dar. Sie drückt also die Formen der Relation aus (Quantität und Qualität als eins).

Folgesatz 4. Die Plastik ist ihrem Wesen nach symbolisch. — Dieß folgt unmittelbar daraus, daß sie weder allein die Form darstellt (in welchem Fall schematisch), noch allein das Wesen oder Ideale (in welchem Fall allegorisch), sondern beides in der Indifferenz, so daß weder das Reale das Ideale noch das Ideale das Reale bedeutet, sondern beide absolut eins sind.

§. 106. Die Plastik für sich allein faßt alle andern Kunstformen als besondere in sich, oder: sie ist in sich selbst wieder und in abgesonderten Formen Musik, Malerei und Plastik.

Dieß folgt daraus, daß die Plastik das An-sich der übrigen darstellt, dasjenige, aus dem die andern als besondere Formen hervorgehen. Auch die Musik und die Malerei, jede derselben, faßt wieder alle Einheiten in sich. In der Musik z. B. ist der Rhythmus die Musik, die Harmonie die Malerei, die Melodie der plastische Antheil, aber die Musik faßt diese Formen nicht als abgesonderte Kunstformen, sondern als Einheiten von ihr selbst in sich. Ebenso die Malerei. Die Meinung ist aber, daß in der Plastik als der Totalität aller bildenden Kunstformen diese wieder abgesondert von einander enthalten seyen.

Erläuterung. Die Musik, sagten wir, nimmt die Einbildung

der Einheit in die Vielheit rein als solche zur Form. Aber eben diese ist ja auch wieder eine Potenz der Materie, dem Wesen nach betrachtet; sie kann also auch selbst wieder körperlich ausgedrückt werden. Die Musik stellt diese Einheit nicht durch Körper dar, sondern nur als Akt und insofern ideal. Aber sowie diese selbige Einheit in der Materie auch real, nämlich in der Körperreihe dargestellt ist, so kann und muß sie auch in der Plastik wiederum, nur nicht bloß durch die Form, sondern zugleich wesentlich, also weil Wesen und Form zusammengekommen Körper ist, körperlich ausgedrückt werden. Dasselbe läßt sich von der Malerei zeigen. Auch diese nimmt die ideale Einheit nur als Potenz und insofern als Form auf. Aber dieselbige muß auch real, demnach körperlich und durch die Plastik ausgedrückt werden können.

Ich bemerke zum voraus, daß die drei Kunstformen Musik, Malerei und Plastik, sofern sie in der Plastik als abgesonderte Formen wiederkehren, die Architektur, das Basrelief und die Plastik sind, die letzte im engeren Sinn, sofern sie nämlich runde Figuren und von allen Seiten darstellt. Ich werde nun auch die Konstruktion der drei Formen nach der angegebenen Ordnung vortragen.

§. 107. Die anorgische Kunstform oder die Musik in der Plastik ist die Architektur. — Der Beweis beruht auf mehreren Mittelgliedern, welche folgende sind:

Daß die Architektur überhaupt eine Art der Plastik sey, erhellt von selbst, da sie ihre Gegenstände durch körperliche Dinge darstellt. Daß sie aber die Musik in der Plastik sey, ist auf folgende Art einzusehen. Es muß überhaupt eine solche Kunstform in der Plastik vorkommen, durch welche sie zum Anorgischen zurückstrebt. Da sie aber ihrem innersten Wesen nach organisch ist, so wird dieses Zurückstreben nach keinem andern Grund oder Gesetz geschehen können, als nach welchem auch der Organismus in der Natur wieder zur Produktion des Anorgischen zurückgeht. Nun geht aber der Organismus (ein Satz, der in der Naturphilosophie bewiesen und hier nur als Lehrsatz aufgenommen wird) zu dem Anorgischen nur in den Produktionen des Kunsttriebs der Thiere zurück. Die anorgische Form wird also innerhalb

der Plastik nur nach dem Gesetz und Grund der Kunsttriebe stattfinden können.

Wir haben jetzt also dieses zu bestimmen.

In der Naturphilosophie ist bewiesen, daß der sogenannte Kunsttrieb der Thiere nichts anderes als eine bestimmte Richtung oder Modification des allgemeinen Bildungstrieb's ist; und der vornehmste Beweis, den ich hier anführen kann, ist, daß der Kunsttrieb in den meisten Gattungen als Aequivalent des Zeugungstrieb's auftritt. So sind es die geschlechtslosen Bienen, die nach außen die anorganischen Massen ihrer Zellen produciren. In andern Gattungen begleiten die Erscheinungen des Kunsttriebs die der Metamorphose oder der Geschlechtsentwicklung, so daß mit dem entwickelten Geschlecht auch der Kunsttrieb verschwindet. In andern Gattungen gehen die Aeußerungen des Kunsttriebs der Zeit der Begattung voran. — Schon die bisherige Betrachtung führt uns darauf, eine gewisse Identität zwischen den Produkten und dem Producirenden in allen Fällen des Kunsttriebs zu erkennen. Die Biene producirt aus sich selbst den Stoff ihres Gebäudes, die Spinne und der Seidenwurm ziehen die Fäden ihres Gespinnstes aus sich selbst. Ja wenn wir noch tiefer heruntergehen, so verliert sich der Kunsttrieb ganz in anorganische Absätze nach außen, die mit dem Producirenden oder dem Thiere in Cohäsion bleiben. Von dieser Art sind die Produkte der Polypen, die die Korallen bewohnen, die Schalen der Mollusken und Auster, ja selbst die steinartigen und harten Bedeckungen mancher Insekten, wie des Krebses, dem deßhalb der Kunsttrieb versagt ist, der sich bei ihm ganz in die Produktion jener Bedeckungen verliert. Die Identität zwischen Producirendem und Producirtem findet hier in dem Maße statt, daß wir, wie Steffens gezeigt hat, diese Produktionen als das nach außen gekehrte Knochengerüste der unteren Thiergattungen betrachten können. Erst auf den höheren Stufen der Organisation gelingt es der Natur diese anorganische Masse nach innen zurückzudrängen und den Gesetzen des Organismus zu unterwerfen. Sowie dieß einigermaßen erreicht ist, z. B. in den Vögeln, wo übrigens das Knochensystem noch sehr unvollkommen ausgeführt ist,

erscheint die anorgische Masse nicht mehr in unmittelbarer Identität mit dem Producirenden, aber sie tritt doch nicht gänzlich aus der Co-härenz mit ihm. Der Kunsttrieb äußert sich freier in dem Nesterbauen der Vögel, es findet hier eine scheinbare Wahl statt, und das Produkt empfängt den Abdruck eines höheren, inneren Lebens.

Noch weiter geht diese scheinbare Freiheit in Bildung eines von dem organischen Wesen unabhängigen, obgleich zu ihm gehörigen Produkts in dem Bau des Biberns.

Fassen wir alle Verhältnisse zusammen, so ergibt sich von selbst das Gesetz, daß das Organische das Anorgische überall nur in der Identität oder in der Beziehung auf sich selbst producirt, und wenn wir die Anwendung auf den höheren Fall, die Produktion des Anorgischen durch menschliche Kunst, machen, daß das Anorgische, weil es an und für sich keine symbolische Bedeutung haben kann, sie in der Produktion durch menschliche Kunst, durch die Beziehung auf den Menschen und die Identität mit ihm erhalten muß, und daß also, da diese Beziehung und mögliche Identität, bei der Vollendung der menschlichen Natur in sich, nicht eine unmittelbare, körperliche, sondern nur eine mittelbare, durch den Begriff vermittelte Beziehung seyn kann, daß — aus diesen Gründen — die Plastik, inwiefern sie im Anorgischen producirt, etwas Außeres in der Beziehung auf den Menschen und sein Bedürfniß stehendes, und doch sowohl von ihm Unabhängiges als an sich Schönes produciren muß, und weil dieß nur in der Architektur der Fall seyn kann, so folgt, daß sie demnach Architektur seyn muß.

Verschiedene Anmerkungen.

1) Daß Architektur = Musik, folgt vorerst nur aus dem gemeinsamen Begriff des Anorgischen. Denn die Musik ist allgemein die anorgische Kunstform.

2) Eine Frage, welche uns die angegebene Construction der Architektur von selbst aufbringt, ist: inwiefern eine Kunst, die dem Bedürfniß untergeordnet einem Zweck außer ihr dient, unter die schönen Künste gezählt werden könne. Schöne Kunst ist in sich absolut, also

ohne äußeren Zweck, nicht Sache des Bedürfnisses. Aus diesem Grunde haben wirklich mehrere die Architektur ausgeschlossen. Folgendes ist die Auflösung dieses scheinbaren Widerspruchs. Daß die Kunst als schöne Kunst keinem Zwecke untergeordnet seyn könne, ist ein Axiom der richtigen Ansicht, und inwiefern sie wirklich untergeordnet, insofern ist sie auch wirklich nicht schöne Kunst. Die Architektur z. B., sofern sie bloß das Bedürfniß und die Nützlichkeit bezweckte, wäre nicht schöne Kunst. Allein für die Architektur als schöne Kunst ist die Nützlichkeit und die Beziehung auf das Bedürfniß selbst nur Bedingung, nicht Princip. Jede Art der Kunst ist an eine bestimmte Form der Erscheinung gebunden, die mehr oder weniger unabhängig von ihr existirt, und nur, daß sie in diese Form den Abdruck und das Bild der Schönheit legt, erhebt sie zur schönen Kunst. So ist in Ansehung der Architektur eben die Zweckmäßigkeit die Form der Erscheinung, nicht aber das Wesen, und in dem Verhältniß, in welchem sie Form und Wesen eins macht, in welchem sie diese Form, die an sich auf Nützlichkeit geht, zugleich zur Form der Schönheit macht, in dem Verhältniß erhebt sie sich zur schönen Kunst. Alle Schönheit ist überhaupt Indifferenz des Wesens und der Form — Darstellung des Absoluten in einem Besondern —. Das Besondere, die Form ist nun eben die Beziehung auf Bedürfniß. Allein wenn nun die Kunst in diese Form den Ausdruck des absoluten Wesens legt, so wird nur auf diese Indifferenz der Form und des Wesens selbst, keineswegs auf die Form für sich gesehen, und das besondere Verhältniß oder die besondere Beziehung dieser Form auf Nutzen und Bedürfniß fällt gänzlich hinweg, da sie überhaupt nur in der Identität mit dem Wesen angeschaut wird. Architektur als schöne Kunst ist also ganz wieder außer der Beziehung auf das Bedürfniß, welche bloß die Form ist (wie und in welcher Beziehung, dieß ist noch genauer in der Folge auseinander zu setzen); die Form aber wird hier gar nicht mehr an sich, sondern nur in der Indifferenz mit dem Wesen betrachtet.

Noch andere zur Aufklärung dieses Punktes dienende Bemerkungen.

a) Schöne Kunst wird durch äußere Bedingungen und Beschränkungen nie aufgehoben oder unmöglich gemacht, z. B. bei Fresco-Gemälden, wo ein bestimmter Raum nicht nur von bestimmter Größe sondern auch Form vorgegeschrieben ist.

b) Es gibt Gattungen der Architektur, wo das Bedürfniß, die Möglichkeit ganz hinwegfällt, und ihre Werke selbst schon Ausdruck vom Bedürfniß unabhängiger und absoluter Ideen sind, ja, wo sie sogar symbolisch wird, in Tempelräumen (Tempel der Vesta nach dem Bild der himmlischen Umwölbung).

c) Das, was an der Architektur sich eigentlich auf Bedürfniß bezieht, ist das Innere, an dieses aber wird die Forderung der Schönheit auch bei weitem zufälliger gemacht, als an das Äußere.

Folgesatz. Die Architektur bildet nothwendig nach arithmetischen oder, weil sie die Musik im Raume ist, nach geometrischen Verhältnissen. — Der Beweis ist in Folgendem enthalten.

1. Es ist früher bewiesen worden, daß Natur, Wissenschaft und Kunst in ihren verschiedenen Stufen die Folge vom Schematischen zum Allegorischen und von da zum Symbolischen beobachtet. Der ursprünglichste Schematismus ist die Zahl, wo das Geformte, Besondere durch die Form oder das Allgemeine selbst symbolisirt wird. Was also in dem Gebiet des Schematismus liegt, ist der arithmetischen Bestimmung unterworfen in der Natur und Kunst, die Architektur, als die Musik der Plastik, folgt also nothwendig arithmetischen Verhältnissen, da sie aber die Musik im Raume, gleichsam die erstarrte Musik ist, so sind diese Verhältnisse zugleich geometrische Verhältnisse.

2. In den tieferen Sphären der Kunst wie der Natur herrschen arithmetische und geometrische Verhältnisse. Auch die Malerei ist in der Linienperspektive noch ganz diesen unterworfen. Auf den höheren Stufen der Natur, sowie der Kunst, wo sie wahrhaft symbolisch wird, wirkt sie jene Schranken einer bloß endlichen Gesetzmäßigkeit ab; es tritt die höhere ein, die für den Verstand irrational ist, und nur von der Vernunft gefaßt und begriffen wird: in der Wissenschaft z. B. der höheren Verhältnisse, welche nur die Philosophie, die symbolische unter

ren drei Grundwissenschaften, begreift: in der Natur die Schönheit der Gestalt, welche nur die Einbildungskraft faßt. Es liegt hier der Natur nicht mehr an dem Ausdruck einer bloß endlichen Gesetzmäßigkeit, sie wird Bild der absoluten Identität, das Chaos im Absoluten; das geometrisch Regelmäßige verschwindet und das Gesetzmäßige einer höheren Ordnung tritt ein. Ebenso in der Kunst in der eigentlichen Plastik, welche von geometrischen Verhältnissen am meisten unabhängig, ganz frei nur die der Schönheit an und für sich selbst darstellt, und in Betrachtung zieht. Da nun aber die Architektur nichts anderes ist als ein Zurückgehen der Plastik zum Anorgischen, so muß auch in ihr die geometrische Regelmäßigkeit noch ihr Recht behaupten, die erst auf den höheren Stufen abgeworfen wird.

Das zuletzt Bewiesene führt uns übrigens noch nicht weiter als eben zur Einsicht der Abhängigkeit der Architektur von der geometrischen Regelmäßigkeit. Wir begreifen sie dadurch nur von ihrer Naturseite und noch nicht als unabhängige und selbständige Kunst.

Als freie und schöne Kunst kann Architektur nur erscheinen, inwiefern sie Ausdruck von Ideen, Bild des Universums und des Absoluten wird. Aber reales Bild des Absoluten und demnach unmittelbarer Ausdruck der Ideen ist nach §. 62 überall nur die organische Gestalt in ihrer Vollkommenheit. — Die Musik, welcher die Architektur unter den Formen der Plastik entspricht, ist zwar davon freigesprochen, Gestalten darzustellen, weil sie das Universum in den Formen der ersten und reinsten Bewegung, abgesondert von dem Stoffe darstellt. Die Architektur ist aber eine Form der Plastik, und wenn sie Musik ist, so ist sie concrete Musik. Sie kann das Universum nicht bloß durch die Form, sie muß es in Wesen und Form zugleich darstellen.

Die organische Gestalt hat ein unmittelbares Verhältniß zur Vernunft, — denn sie ist ihre nächste Erscheinung und selbst nur die real-angesehene Vernunft. Zum Anorgischen hat die Vernunft nur ein mittelbares Verhältniß, nämlich durch den Organismus, der ihr unmittelbarer Leib ist. Die erste Beziehung auch der Architektur auf die Vernunft bleibt also immer nur eine mittelbare, und da sie nur

durch den Begriff des Organismus vermittelt seyn kann, eine überhaupt durch Begriff vermittelte Beziehung. Soll sie aber eine absolute Kunst seyn, so muß sie an sich selbst und ohne Vermittlung in der Identität mit der Vernunft seyn. Dieß kann nicht dadurch geschehen, daß in dem Stoff nur überhaupt ein Zweckbegriff ausgedrückt wird. Denn auch bei dem vollkommensten Ausdruck geht der Zweckbegriff doch, wie er nicht aus dem Objekt kommt, auch nicht in das Objekt über. Er ist nicht der unmittelbare Begriff des Objekts selbst, sondern eines Anderen, das außer ihm liegt. Im Organismus dagegen geht der Begriff ganz über in das Objekt, so daß Subjektives und Objektives, Unendliches und Endliches in ihm wahrhaft eins sind, und er dadurch in sich selbst und an sich selbst Bild der Vernunft wird. Wenn die Architektur unmittelbar durch Ausdruck eines Zweckbegriffs schöne Kunst werden könnte, so sieht man nicht ein, warum dieß nicht auch andern Künsten freistünde, warum es nicht wie es Baukünstler gibt auch z. B. Kleiderkünstler geben sollte. Es muß also eine innigere, scheinbar aus dem Objekt selbst kommende Identität, eine wahre Verschmelzung mit dem Begriff seyn, was die Architektur zur schönen Kunst macht. Bei dem bloß mechanischen Kunstwerk ist dieser Zusammenhang immer nur subjektiv. (Hiermit ist die letzte Antwort auf jene erste Frage gegeben.)

Ohne Zweifel war es das Gefühl dieses Verhältnisses, was der herrschenden Meinung über Architektur den Ursprung gab. Nämlich, solange Architektur dem bloßen Bedürfniß fröhnt und nur nützlich ist, ist sie auch nur dieses und kann nicht zugleich schön seyn. Dieß wird sie nur, wenn sie davon unabhängig wird, und weil sie dieß doch nicht absolut seyn kann, indem sie durch ihre letzte Beziehung immer wieder an das Bedürfniß grenzt, so wird sie schön nur, indem sie zugleich von sich selbst unabhängig, gleichsam die Potenz und die freie Nachahmung von sich selbst wird. Alsdann, indem sie mit dem Schein zugleich die Realität und den Nutzen erreicht, ohne sie doch als Nutzen und als Realität zu beabsichtigen, wird sie freie und unabhängige Kunst, und indem sie das schon mit dem Zweckbegriff verbundene Objekt, also den Zweckbegriff selbst mit dem Objekt zugleich zum Gegenstand macht,

ist dieses für sie als höhere Kunst eine objektive Identität des Subjektiven und Objektiven, des Begriffs und des Dings, und demnach etwas, das an sich Realität hat.

Obgleich die gewöhnliche Vorstellung von der Architektur als Kunst als einer beständigen Nachahmung, der Baukunst als Kunst des Bedürfnisses nicht eben auf diese Weise abgeleitet zu werden pflegt, so muß doch dieß Raisonnement ihr zu Grunde gelegt werden, wenn sie überhaupt begründet seyn soll.

Ich werde diese Ansicht in der Folge mehr im Detail angeben; vor jetzt genügt es, sie im Allgemeinen zu kennen. Um es kurz zu sagen, so sind alle scheinbar-freien Formen der Architektur, von denen niemand leugnet, daß ihnen eine Schönheit an sich zukomme, nach dieser Ansicht Nachahmungen der Formen der roheren Baukunst und insbesondere der Baukunst mit Holz als der einfachsten, und die am wenigsten Bearbeitung erfordert, z. B. die Säulen der schönen Baukunst Baumstämmen nachgebildet, die auf die Erde gestellt wurden, um das Dach der ersten Wohnungen zu tragen. Beim ersten Entstehen war diese Form Sache des Bedürfnisses; nachher, da sie durch freie Kunst und Bearbeitung nachgeahmt wurde, erhob sie sich zu einer Kunstform. Die Triglyphen der dorischen Säulen-Ordnung, sagt man, waren ursprünglich die hervorsehenden Köpfe der Querbalken, nachher wurde der Schein davon ohne die Realität beibehalten, wodurch also diese Form gleichfalls zu einer freien Kunstform wurde.

Dieß mag indessen hinreichend seyn, diese Ansicht im Allgemeinen zu kennen.

Was an dieser Meinung wahr ist, fällt auf den ersten Blick ins Auge, nämlich daß die Architektur als schöne Kunst von sich selbst als Kunst des Bedürfnisses die Potenz seyn, oder sich selbst als solche zur Form, zum Leib nehmen muß, um eine unabhängige Kunst zu seyn. Dieß ist auch von uns bereits behauptet worden. Allein eben wie die Form, deren die Baukunst als Handwerk bedurfte, unmittelbar durch die freie Nachahmung oder Parodie — durch diesen Uebergang vom Realen zum Idealen selbst eine an sich schöne Form werden könne:

die Beantwortung dieser Frage liegt weit tiefer, und sicher wird man nicht behaupten wollen, daß jede nothdürftige Form einzig dadurch, daß sie, ohne Noth, nachgeahmt wird, zu einer schönen Form werden könne. Auch ist es ganz unmöglich, alle Formen der schönen Architektur aus dieser bloßen Nachahmung abzuleiten. Hierzu bedarf es also eines höheren Princip, welches wir jetzt abzuleiten haben. Ich schicke zu diesem Behuf folgende Sätze voraus.

§. 108. Die Architektur, um schöne Kunst zu sehn, muß die Zweckmäßigkeit, die in ihr ist, als eine objektive Zweckmäßigkeit, d. h. als objektive Identität des Begriffs und des Dings, des Subjektiven und Objektiven, darstellen.

Beweis. Denn nach §. 19 ist Kunst überhaupt nur objektive oder reale Darstellung der Identität des Allgemeinen und Besondern, des Subjektiven und Objektiven, so also, daß diese im Gegenstand selbst als eins erscheinen.

§. 109. Lehrsatz. Objektive Zweckmäßigkeit oder objektive Identität des Subjektiven und Objektiven ist ursprünglich, d. h. unabhängig von der Kunst, nur im Organismus. Folgt aus dem, was ebenfalls früher (§. 17) bewiesen worden.

§. 110. Die Architektur als schöne Kunst hat den Organismus als das Wesen des Anorgischen, und demnach die organischen Formen als präformirt im Anorgischen darzustellen. — Dieß ist nun jenes höhere Princip, nach welchem die Formen der Architektur beurtheilt werden müssen. Der erste Theil des Satzes ist so zu beweisen: die Architektur ist die anorgische Form der Plastik nach §. 107. Nun ist aber die Plastik nach §. 105, Folgesatz 2 Ausdruck der Vernunft als des Wesens der Materie. Das unmittelbare reale Bild der Vernunft ist aber, wie schon §. 18 bewiesen wurde, in dem Organismus ausgedrückt. Das Anorgische kann also kein unmittelbares und absolutes Verhältniß zur Vernunft, d. h. ein solches Verhältniß haben, welches nicht auf Vermittlung durch Zweckbegriff, sondern auf der unmittelbaren Identität mit der Vernunft selbst beruht, außer inwiefern, ebenso wie die Vernunft als das Wesen, das

An-sich des Organismus unmittelbar in diesem, ebenso der Organismus wieder als das Wesen oder die Wurzel des Anorganischen in diesem dargestellt wird. Also kann auch die Architektur nicht Plastik, d. h. unmittelbarer Ausdruck der Vernunft als der absoluten Indifferenz des Subjektiven und Objektiven seyn, ohne den Organismus als das Wesen, das An-sich des Anorganischen darzustellen.

Der zweite Theil des Satzes folgt nun aus dem Beweise des ersten von selbst. Denn da die Architektur die Grenzen des Anorganischen nicht übersteigen soll, da sie die anorgische Kunstform ist, so kann sie den Organismus als das Wesen des Anorganischen nur dadurch darstellen, daß sie jenen als begriffen in diesem, demnach die organischen Formen als präformirt im Anorganischen darstellt.

Die weitere Erklärung, auf welche Weise sie diese Forderung erfülle, wird durch die Folge von selbst gegeben werden.

Zusatz. Dasselbe kann auch so ausgedrückt werden: die Architektur als schöne Kunst hat das Anorgische als Allegorie des Organischen darzustellen. — Denn sie soll jenes als das Wesen von diesem, aber doch im Anorganischen, d. h. so darstellen, daß dieses nicht selbst organisch ist, sondern das Organische bloß bedeutet. Aber eben dieß ist die Natur der Allegorie.

§. 111. Die Architektur, um schöne Kunst zu seyn, muß von sich selbst als Kunst des Bedürfnisses die Potenz oder Nachahmung seyn.

Beweis. Denn ihrem letzten Grund nach bleibt sie der Beziehung auf Zweck untergeordnet, indem das Anorgische als solches zur Vernunft nur ein mittelbares Verhältniß, also nie symbolische Bedeutung haben kann. Um also einerseits der Nothwendigkeit zu gehorchen, andrerseits sich über sie zu erheben, und die subjektive Zweckmäßigkeit zu einer objektiven zu machen, muß sie sich selbst Objekt werden, sich selbst nachahmen.

Anmerkung. Es versteht sich von selbst, daß diese Nachahmung nur so weit geht, als dadurch wirklich eine Zweckmäßigkeit im Objekte selbst gesetzt wird.

Der Beweis ist noch auf andere Art so zu führen. Die Architektur (nach §. 110) hat den Organismus als die Idee und das Wesen des Anorganischen auszudrücken. Dieß heißt dem Zusatz zufolge soviel: Sie hat das Organische durch das Anorganische anzudeuten, dieses zur Allegorie von ihm, nicht zum Organischen selbst zu machen. Sie fordert also von der einen Seite zwar eine objektive Identität des Begriffs und des Dings, von der anderen aber auch keine absolute, dergleichen im organischen Wesen selbst ist (denn sonst wäre sie Sculptur). Indem sie nur sich selbst als mechanische Kunst nachahmt, werden die Formen der letzteren Formen der Architektur als Kunst der Nothwendigkeit werden: denn jene sind gleichsam Naturobjekte, die unabhängig von der Kunst als solcher schon da sind, und da sie nach einem Zweck entworfen sind, drücken sie eine objektive Identität des Begriffs und des Dings aus, die insofern (durch die Objektivität) der Identität des organischen Naturprodukts gleicht, von der anderen Seite aber — da jene Identität doch ursprünglich keine absolute (sondern eine bloß durch mechanische Kunst hervorgebrachte) war — nur eine Andeutung, Allegorie des Organischen ist.

Indem also die Architektur sich selbst als mechanische Kunst nachahmt, erfüllt sie, indem sie die Forderungen der Nothwendigkeit befriedigt, zugleich die der Kunst. Sie ist unabhängig vom Bedürfniß und doch zugleich Befriedigung des Bedürfnisses und erreicht also die vollkommene Synthese ihrer Form oder ihres Besonderen (welches darin besteht, daß sie eine ursprünglich zweckmäßige Kunst ist) und des Allgemeinen oder Absoluten der Kunst, welches in einer objektiven Identität des Subjektiven und Objektiven besteht; sie erfüllt also die Forderung, die wir gleich anfangs (§. 107, Anm. 2) an sie gemacht haben.

Folgesatz. Alle diejenigen Formen der Architektur sind an sich schön, in welchen eine Allegorie des Organischen durch das Anorganische ausgedrückt ist, es sey nun, daß diese durch Nachahmung der Formen dieser Kunst als Kunst der Nothwendigkeit oder durch freie Produktion entstehen.

Dieser Satz kann nun als allgemeines Princip der Construction und Beurtheilung aller architektonischen Formen gelten. Indem er von der einen Seite das Princip, daß die Architektur eine Parodie der mechanischen Baukunst sey, auf die Bedingung beschränkt, daß die Formen derselben durch diese Objectivirung allegorisch für das Organische werden, läßt er diese Kunst in anderer Rücksicht frei über diese Nachahmung hinausgehen, wofern sie nur die allgemeine Forderung, das Organische als präformirt im Anorganischen darzustellen, erfüllt.

Es kann hiebei noch allgemein bemerkt werden, daß die Kunst das Anorganische auch in andern Beziehungen nur in jenem Verhältniß zum Organischen nachahmen kann. Nicht der geringste Theil der plastischen Kunst ist die Kunst der Draperie und Bekleidung, welche als die vollkommenste und schönste Architectonik betrachtet werden kann. Aber die Kleidung um ihrer selbst willen plastisch auszudrücken, würde keine Aufgabe der Kunst seyn. Nur als Allegorie des Organischen, als andeutend die höheren Formen des organischen Leibs, ist sie einer der schönsten Theile der Kunst.

§. 112. Die Architektur hat vorzugsweise den Pflanzenorganismus zum Vorbild. — Denn sie ist nach dem Zusatz zu §. 110 eine Allegorie des Organischen, sofern dieses objektive Identität des Allgemeinen und Besondern ist. Der Organismus κατ' ἐξοχήν aber ist nur der thierische, und in diesem wieder der menschliche Organismus, zu welchem sich der der Pflanze nur als Allegorie verhält. Demnach ist Architektur vorzugsweise nach dem Vorbild des Pflanzenorganismus gebildet.

Anmerkung. Die Pflanze als Allegorie des Thierischen ist vorzüglich daraus zu begreifen, daß in ihr die Besonderheit herrschend, das Allgemeine also durch die Besonderheit vorgebildet wird. (Größte Ähnlichkeit des menschlichen und Pflanzenorganismus.)

Erläuterung. Die nahe Verwandtschaft der Architektur mit der Pflanzenwelt können wir von der tiefsten Stufe selbst der rohesten Kunst an verfolgen, wo sie die gleichsam bloß instinktmäßige Hinneigung zu diesem Vorbild zeigt. Die sogenannte gothische Baukunst zeigt

uns diesen Instinkt noch ganz roh, indem in ihr sogar die Pflanzenwelt unverändert durch die Kunst zum Vorbild wird. Es bedarf bloß des Anblicks der ächten Werke gothischer Baukunst, um in allen Formen derselben die unveränderten Formen der Pflanze zu erkennen. Was das Hauptauszeichnende derselben betrifft, die zum Verhältniß des Umfangs und der Höhe schmale Basis, so haben wir uns ein gothisches Gebäude, z. B. einen Thurm, wie das Münster zu Straßburg u. a. als einen ungeheuren Baum vorzustellen, der von einem verhältnißmäßig schmalen Stamm aus sich in eine uernünftliche Krone verbreitet, die ihre Nester und Zweige nach allen Seiten in die Lüfte streckt. Die Menge kleinerer, auf dem Hauptstamm angebrachter Gebäude, die Nebenthürmchen u. s. w., durch welche das Gebäude von allen Seiten nach der Breite sich ausdehnt, sind nur Darstellungen dieser Nester und Zweige, eines gleichsam selbst zu einer Stadt gewordenen Baumes, sowie das überall angebrachte und gehäufte Laubwerk unmittelbar auf dieses Urbild hindeutet. Die Nebengebäude, welche näher an der Erde den ächt-gothischen Werken zugegeben werden, wie die Nebenkapellen an den Kirchen, deuten die Wurzel an, welche dieser große Baum unten um sich verbreitet. Alle Eigenheiten der gothischen Baukunst drücken diese Beziehung aus, z. B. die sogenannten Kreuzgänge in Klöstern, welche eine Reihe von Bäumen vorstellen, deren Zweige oben gegen einander geneigt und in einander verwachsen sind, und auf diese Weise ein Gewölbe bilden.

Ich bemerke nur zur Geschichte der gothischen Baukunst, daß es ein offener Irrthum ist, die Gothen als die Urheber des nach ihnen genannten Geschmacks und als diejenigen zu bezeichnen, die diese Form der Architektur nach Italien gebracht. Die Gothen, als ein ganz kriegerisches Volk, brachten weder Architekten noch andere Künstler mit sich nach Italien, und als sie sich dort niederließen, bedienten sie sich der einheimischen Künstler. Nur war unter diesen selbst der Geschmack schon im Verfall, und die Gothen strebten sogar dieß zu verhindern, indem ihre Fürsten das Kunsttalent offenbar aufmunterten und die Kunstausübung begünstigten. Die jetzt gewöhnliche Meinung ist, daß

die Saracenen diese Baukunst mit nach dem Abendland und zwar zuerst nach Spanien gebracht, von wo aus sie sich über Europa verbreitet. Man beruft sich unter anderem darauf, daß diese Baukunst die eines sehr heißen Himmelsstrichs seyn mußte, in welchem man Schatten und Kühle zu suchen hatte. Allein man könnte diesen Grund auch umkehren und die gothische Baukunst für viel einheimischer halten. Wenn Tacitus von den alten Germanen sagt, daß sie keine Tempel gehabt, sondern im Freien unter Bäumen die Götter verehrt, und wenn Deutschland in den ältesten Zeiten ganz mit Wäldern bedeckt war, so läßt sich denken, daß auch beim ersten Anfang der Civilisation in der Bauart, vorzüglich der Tempel, die Deutschen das alte Vorbild ihrer Wälder nachgeahmt haben; daß auf diese Weise die gothische Baukunst in Deutschland ursprünglich heimisch war, und von da aus sich vorzüglich nach Holland und England verpflanzte, wo z. B. das Schloß in Windsor in diesem Styl gebaut ist, und wo sich die reinsten Werke desselben finden, indem anderwärts, z. B. in Italien, er nur gemischt mit dem neueren italienischen existirte. Dieß sind verschiedene Möglichkeiten, über welche nur aus historischen Gründen entschieden werden kann. Ein solcher scheint mir aber wirklich vorhanden zu seyn, da die Ursprünge der gothischen Baukunst noch weiter zurückreichen. Es ist nämlich eine verwundernswerthe und in die Augen springende Aehnlichkeit, welche die indische Bauart mit der gothischen zeigt. Sicher kann diese Bemerkung niemand entgehen, der etwa die Zeichnungen indischer Landschaften und Gebäude von Hodges gesehen hat. Die Architektur der Tempel und Pagoden ist ganz gothischer Art; selbst gemeinen Gebäuden fehlen die gothischen Pfeiler und die spitzigen Thürmchen nicht. Das Laubwerk als architektonische Verzierung ist ohnehin orientalischen Ursprungs. Der ausschweifende Geschmack der Orientalen, der überall das Begrenzte meidet und auf das Unbegrenzte geht, blickt unverkennbar durch die gothische Baukunst hindurch, und diese wird im Kolossalen noch von der indischen Architektur übertroffen, welche Gebäude, die einzeln dem Umfang einer großen Stadt gleichen, ebenso wie die riesenhafteste Vegetation der Erde aufzuweisen hat. Wie dieser ursprünglich indische

Geschmack sich nachher über Europa verbreitet habe, die Beantwortung dieser Frage muß ich dem Historiker überlassen.

Auf eine andere Weise hat sich der kolossale Geschmack in der Baukunst in Aegypten ausgedrückt. Die ewig unveränderliche Gestalt des Himmels, die gleichförmigen Bewegungen der Natur trieben dieses Volk selbst gegen das Feste, das Unveränderliche hin, ein Sinn, der sich in ihren Pyramiden verewigt hat, sowie nach allem, was wir wissen, eben dieser aufs Unwandelbare gerichtete Sinn die Aegypter verhindert hat, jemals anders als mit Stein zu bauen. Daher die cubische Form aller ihrer Werke; die leichtere und rundere Form, deren Vorbild die Architektur von Bäumen und den zur ersten Bauart mit Holz gebrauchten Baumstämmen entlehnt hat, konnte bei ihnen nicht entstehen.

Wir gehen zu der höheren Nachbildung der Pflanzenform in der edleren Architektur fort.

Die gothische Baukunst ist ganz naturalistisch, roh, bloße unmittelbare Nachahmung der Natur, in der nichts an absichtliche und freie Kunst erinnert. Die erste noch rohe dorische Säule, welche einen behauenen Stamm vorstellt, erhebt sich schon auf das Gebiet der Kunst, indem sie mir die mechanische Bearbeitung durch freie Kunst nachahmt, diese also als über das Bedürfniß und die Nothwendigkeit erhaben, auf das Schöne und Bedeutende an sich gerichtet zeigt. Der angegebene Ursprung der dorischen Säule und die Umkehrung des Geschmacks, der die rohe Natur nachahmt, drückt sich in ihrer Form aus. Der gothische Geschmack muß, weil er den Baum ungeformt darstellt, die Basis verengen und den obern Theil ausdehnen. Die dorische Säule ist, wie der behauene Stamm, nach unten breiter und verzüngt sich nach oben. Die Pflanze ist hier schon zur Allegorie des Thierreichs gemacht, eben weil der rohe Erguß der Natur in ihr aufgehoben und damit angedeutet ist, daß sie nicht um ihrer selbst willen, sondern um ein anderes zu bedeuten da sey. Die Kunst spricht hier die Natur vollkommener aus und verbessert sie gleichsam. Sie nimmt das Ueberfließende und das bloß zur Individualität Gehörige hinweg, und läßt

nur das Bedeutende bestehen. Der Baum wird theils für sich selbst und in sich selbst zur Allegorie des höheren Organischen, da er, wie dieses, nach oben und unten, durch Haupt und Fuß geschlossen wird, theils wird er es in der Beziehung auf das Ganze, wo er die Säule eines organischen Ganzen bedeutet, wodurch dieses sich über die Erde in die höhere Region des Aethers erhebt. Wie in der Natur die Pflanze nur das Vorspiel und insofern gleichsam der Boden der höheren Entwicklung im Thierreich ist, so zeigt sie sich auch hier; die Säule ist das Stützende, gleichsam die Stufe, die zu dem höheren Gebilde hinaufleitet, das vollkommener schon die Formen der thierischen Organisation verkündet; nur auf ihrem Gipfel, da wo sie die höhere Bildung berührt, und in diese gleichsam übergeht, darf sie ihre eigne Ueppigkeit zeigen und, wie in der corinthischen Säule, in Blättern ranken, die selbst wieder, das erhabnere Gebilde tragend, durch ihre Leichtigkeit und Zartheit die höhere Natur des letzteren andeuten, und uns gleichsam vergessen lassen, daß es den Gesetzen der Schwere unterworfen ist.

Es kommt nun darauf an, die Allegorie des höheren Organischen in den einzelnen Formen der Architektur noch bestimmter nachzuweisen.

§. 113. Die Allegorie des höheren Organischen findet sich theils in der Symmetrie des Ganzen, theils in der Vollenbung des Einzelnen und des Ganzen nach oben und unten, wodurch es eine in sich beschlossene Welt wird. — Es ist schon bei der Malerei bemerkt worden, daß die Natur, wo sie die höchste Indifferenz und Totalität erreicht, im Organischen und vorzüglich im Thierleib, eine doppelte Polarität annimmt, Ost- und Westpolarität, (von oben nach unten findet Differenz statt, reelle Polarität, nach der Seite bloß ideelle). Sie producirt daher die edelsten Organe, d. h. diejenigen, in welchen sie am meisten jene letzte Indifferenz erreicht hat, doppelt, und macht das organische Gebilde in zwei symmetrische Hälften zerfallen, die dem Entwurf der Natur nach sich mehr oder weniger gleich sind. Diese Symmetrie, welche mehr oder weniger in dem architektonischen Theil der Malerei gefordert wird,

wird nur noch bestimmter in der Architektur selbst gefordert, und zwar wird sie zur vollkommensten Coincidenz mit dem Bau des menschlichen Leibs so gefordert, daß die Linie, welche die beiden symmetrischen Hälften scheidet, nicht horizontal, sondern perpendicular, von oben nach unten, gehe. Diese Symmetrie wird an allen Werken der Baukunst, die Anspruch machen, schön zu sehn, so entschieden gefordert, als sie nur an der menschlichen Gestalt gefordert wird, und der Verstoß dagegen so wenig vertragen als ein schiefes Gesicht oder ein solches, das aus zwei gar nicht zu einander gehörigen Hälften zusammengesetzt scheint.

Die zweite das organische Verhältniß andeutende Form ist die Vervollendung des Ganzen und Einzelnen nach oben und unten.

Die Natur schließt keine ihrer Bildungen anders als durch eine ganz entschiedene Aufhebung der Succession oder reinen Länge, die sich durch eine concentrische Stellung andeutet. Die Pflanze würde ins Unendliche nach der Länge fortsprossen, Knoten auf Knoten treiben — und wirklich kann jede Pflanze durch übermäßigen Zufluß roher Säfte in diesem Sprossungszustand fortwährend erhalten werden — wenn die Natur nicht einen Punkt erreichte, wo sie das, was sie zuvor successiv producirt, zumal producirt. So macht sie es bei dem Produciren der Blüthe in der Pflanze, sie bildet damit einen Kopf, ein bedeutendes Ende. Und auch im Thierreich folgt sie diesem Gesetz, sie schließt das Thier nach oben durch den Kopf, das Gehirn, und auch dieses Ende entsteht ihr nur dadurch, daß sie das, was sie zuvor (in den Nervenknoten) successiv producirt, zumal producirt und ihm eine concentrische Stellung gibt. Dasselbe ist mehr oder weniger in den Formen der Architektur nachzuweisen.

Bereits ist erinnert worden, daß die Säule, die vorzüglich nach dem Schema der Pflanze gebildet ist, in der Architektur ausdrücklich auf die Pflanze selbst als die bloße Vorbedeutung, die Stütze des höheren Organischen hindeutet. Aber wie die Natur, wie die höhere Wissenschaft und Kunst selbst überall auch das, was Theil ist, wieder zum Ganzen und als Glied in diesem wieder für sich absolut zu machen

strebt, so auch die Architektur. Auch die Säule also wird in sich auf eine bedeutende Weise geschlossen. Nach unten erhält sie einen Fuß, das architektonische Gebild wird dadurch ganz aus der Cohärenz mit der Erde gerissen, es steht frei auf ihr wie das Thier, denn wäre die Säule nach unten nicht auf bedeutende Weise geschlossen, so könnte sie, als in die Erde versenkt oder ihre Wurzeln darein senkend erscheinen, das Ganze würde zur Pflanzennatur zurücksinken. Nach oben wird die Säule durch den Kopf auf verschiedene Weise geschlossen, durch das einfache Capitäl der dorischen Ordnung, durch die Schneckenwindungen der ionischen, wo gleichsam als auf der Grenze das höhere Vorspiel des Thierischen beginnt, und in der concentrischen Blätterstellung der korinthischen.

Dasselbe findet sich nun wieder im Ganzen, welches nach unten durch die Säulen als die Füße geschlossen wird. Der mittlere Theil des Gebäudes bedeutet den mittleren Theil des Leibes, wo äußerlich die größte Symmetrie herrschen muß, und wo, wie im thierischen Leib, erst das wahrhaft Innere, welches wieder selbständige Ganze für sich bildet, beginnt (und schon bemerkt, daß nach innen auch hier unbeschadet der Schönheit mehr auf das Bedürfniß als auf die Symmetrie gesehen werden kann). Je näher dem Gipfel, desto bedeutender werden alle Formen. Das Fronton bedeutet schon dem Namen nach die Stirne des Gebäudes. Dieß ist der Ort der vorzüglichsten Verzierungen durch Basreliefs, wo die Stirn gleichsam als Sitz der Gedanken äußerlich angedeutet wird. Nach innen schließt sich das Ganze durch das Gebälk, welches seiner inneren Construction nach eine concentrische Stellung hat und ein sich selbst tragendes und haltendes Ganzes ist. Das Dach, wo es stattfindet, kann als die äußerliche, organisch indifferente Bedeckung betrachtet werden. Der vollkommenste und bedeutendste Beschluß des Ganzen aber ist ein vollkommen gewölbtes Dach, d. h. die Kuppel. Hier ist die concentrische Stellung am vollkommensten, und indem hier sich die einzelnen Theile wechselseitig tragen und unterstützen, entsteht die vollkommenste Totalität, ein Bild des allgemeinen, alles tragenden Organismus und der himmlischen Umnöthigung.

§. 114. Die Architektur hat, als die Musik der Plastik, wie jene einen rhythmischen, harmonischen und melodischen Theil. — Folgt von selbst aus §. 107.

§. 115. Der architektonische Rhythmus drückt sich in der periodischen Eintheilung des Gleichartigen, also vornehmlich in folgenden Theilen aus: Abnahme und Verjüngung der Säulen nach oben und unten, Größe der Säulenweite, in der dorischen Ordnung insbesondere durch Verbindung der Glieder in Gesimse, Zahl der Triglyphen in einer Säulenweite u. s. w.

Erläuterung. Die Verjüngung der Säule geschieht in der dorischen Ordnung nach oben in gerader Linie, an der jonischen, der korinthischen ist die Linie, nach der sie abnehmen, eine Curve. Was die Säulenweiten betrifft, so war nach Vitruvius¹ bei den Alten fünferlei gebräuchlich, wovon weder die zu geringe, noch die zu große die schönste ist, sondern die mittlere, denn jene gibt dem Ganzen ein zu dickes, diese ein zu mageres Ansehen. Das Rhythmische hierin einzusehen, müssen wir die Erklärung zurückerufen, daß es in einer periodischen Eintheilung des Gleichartigen besteht. In der Musik sind die Weiten Zeitentfernungen, in der Architektur Raumweiten. Die Zahl der Triglyphen ist abhängig von der Säulenweite, indem die beiden äußersten in einem Intercolumnium immer genau über eine Säule zu stehen kommen müssen. Die Glieder des Gesimses sind die verschiedenen größeren und kleineren Theile, woraus diese zusammengesetzt werden. Die Hauptforderung ist, daß sie rhythmisch geordnet seyen, d. h. daß die Menge und Verschiedenheit der Glieder weder das Auge verwirren, noch daß auf der anderen Seite in Ansehung der Form und Größe derselben zu große Einförmigkeit herrsche. Zwei Glieder derselben Art und Größe dürfen daher nicht unmittelbar unter oder über einander liegen, und das Ganze muß sich gewissermaßen wieder gruppiren, wie in der Musik auch aus schon zusammengesetzten rhythmischen Gliedern wieder größere gebildet werden.

¹ Lib. III, Cap. 2.

Zusatz. Allgemein kann in Ansehung des rhythmischen Theils behauptet werden, daß, was das Schöne, auch zugleich das Nützliche und Nothwendige ist. — Denn das Schöne in der Architektur beruht eben auf der Synthesis des Allgemeinen mit dem Besondern dieser Kunst, welches ihre Beziehung auf Zweck oder Nutzen ist. So ist z. B. die Regel der Verjüngung der Säule nach oben durchaus auch die Regel der Sicherheit und Festigkeit.

§. 117. Die drei Säulenordnungen haben unter sich wieder ein Verhältniß wie Rhythmus, Harmonie und Melodie, oder sie sind theils vorzugsweise nach rhythmischen theils vorzugsweise nach harmonischen theils endlich nach melodischen Grundsätzen gebildet. — (Die nothwendige und wesentliche Besonderheit bewährt sich in Erklärung der einzelnen Formen.)

Zusatz. Die dorische Säulenordnung ist vorzugsweise die rhythmische. Der Rhythmus ist in der Musik die reale Form, das Wesentliche, das Nothwendige der Musik. So die dorische Ordnung, welche am meisten Nothwendigkeit, am wenigsten Zufälliges hat. Sie ist unter den drei Ordnungen die strenge, realistische, männliche und ohne Ausbildung nach der Breite. Bei ihr läßt sich daher auch der realistische Ursprung aus der Nachahmung der Baukunst als Kunst der Nothwendigkeit noch am meisten nachweisen. Die gewöhnliche Erklärung oder Konstruktion der dorischen Ordnung in ihren einzelnen Formen ist folgende aus dem bekannten Princip geführte. In der ersten Zeit der noch einfachen Baukunst begnügten sich die Menschen mit einem bloßen Dach, das ihnen Schutz gegen Sonne, Regen und Kälte gab. Die einfachste Weise, dazu zu gelangen, war ohne Zweifel, daß sie in die Erde vier oder mehrere Pfähle steckten, auf welche dann von vorn und hinten erstens ein Querbalken gelegt wurde, um die in gleicher Linie stehenden Balken zu verbinden, und zugleich die Unterlagen für die Hauptbalken zu geben. Der Querbalken bildete den Architrav. Auf diesen Querbalken wurden nun erst die Hauptbalken, die das Gebäude von vorn nach hinten verbinden, gelegt, und zwar in einiger Entfernung, um sie nachher mit Brettern zu überlegen. Die Hervor-

ragungen oder Köpfe dieser Hauptbalken mußten nun natürlich oberhalb des Querbalkens sichtbar seyn, die man erst gerade absägte, nachher des Schmuckes halber Bretter von der nachherigen Form der Triglyphen davor nagelte. Die Triglyphen sind also noch jetzt eine ideale Vorstellung der Köpfe vor den Hauptbalken. Die Zwischenräume zwischen diesen Balken blieben anfänglich in der roheren Baukunst leer, nachher wurden sie, um diesen Uebelstand für das Auge aufzuheben, gleichfalls mit Brettern bedeckt, welche dann in der Nachahmung der schönen Architektur die Veranlassung der Metopen geworden, wodurch der gar zu große Raum zwischen den Querbalken und den obersten hervortretenden Brettern (deren Vorsprung, um den Regen abzuhalten, das Karnies bildete) zu einer identischen Fläche wurde, die dann den Zophorus oder Fries bildete. — Im Allgemeinen habe ich schon früher gesagt, was von dieser Erklärungsart zu halten sey. Es ist allerdings eine Nothwendigkeit darin, daß die Architektur, um schöne Kunst zu werden, sich ideal macht, und dadurch das Bedürfniß abstreift. Aber es liegt keine Nothwendigkeit darin, daß die Kunst, wenn sie sich über das Bedürfniß erhebt, die roheren Formen beibehalte, wenn diese nicht an sich schön sind. So ist freilich offenbar die dorische Säule der behauene Baumstamm; sie verjüngt sich deßhalb nach oben, aber sie würde keine Form der schönen Architektur und in ihr beibehalten seyn, wenn sie nicht an sich selbst auf die Weise bedeutend wäre, wie es bereits gezeigt wurde, daß sie nämlich einen Baum vorstellt, der seine besondere Natur abgelegt hat und Vorbedeutung von etwas Höherem wird. So ist es gewiß, daß man die ältesten Säulen dieser Ordnung ohne Kapitäl und Base findet; sie stellen also noch die Bauart dar, wo man die behauenen Baumstämme unmittelbar unter das Dach und auf den flachen Erdboden stützte. Der Säulenfuß und die Plinthe nach unten und das Kapitäl nach oben, kann man sagen, stellen nichts anderes vor als, jene das eine oder die mehreren Bretter, die man unterlegte, damit die Stämme durch die oben aufliegende Last nicht sich senkten oder von der Feuchtigkeit litten, dieses die oben über einander gelegten Bretter, damit der Stamm

der zu tragenden Last eine größere Fläche darbiete. Allein das Kapital wie der Säulenfuß sind doch in der schönen Architektur aus einem viel höheren Grund als dem der Nachahmung beibehalten, nämlich um die Säule nach Art eines organischen Wesens nach oben und unten zu vollenden. Vorzüglich nun tritt dieß in Ansehung der Triglyphen ein; denn wie diese bestimmte Form aus den Balkenköpfen entstehen konnte, ist nicht einmal einzusehen, und man muß dabei doch eine Art von Erfindung zulassen, indem man sie zunächst von den Brettern ableitet, welche — in der späterhin durch die Triglyphen nachgeahmten Form — vor diese hervorragenden Köpfe gesetzt worden¹. Die Triglyphen haben also eine mehr oder weniger unabhängige und selbständige Bedeutung.

Meine Vorstellung darüber ist diese.

Wenn die Architektur überhaupt die erstarrte Musik ist, ein Gedanke, der selbst den Dichtungen der Griechen nicht fremd war, wie schon aus dem bekannten Mythos von der Leier des Amphion, der durch die Töne derselben die Steine bewegt habe sich zusammenzufügen und die Mauern der Stadt Thebe zu bilden — wenn also überhaupt die Architektur eine concrete Musik ist, und auch die Alten sie so betrachteten, so ist es ganz insbesondere die am meisten rhythmische, die dorische oder altgriechische Architektur (denn dorisch hieß überhaupt alles Altgriechische), und auch die Alten mußten sie vorzüglich unter diesem Gesichtspunkt betrachten. Unmöglich konnte ihnen also auch das Allgemeine ferne liegen, diesen rhythmischen Charakter sinnbildlich durch eine Form auszudrücken, die sich der einer Leier vorzüglich nähert, und eine solche Form sind die sogenannten Triglyphen. Ich will nicht behaupten, daß sie eine Auspielung auf die Leier des Amphion seyn sollen, auf jeden Fall sind sie eine solche auf die alte griechische Leier, das Tetrachord, dessen Erfindung einige dem Apollon, andere dem Mercur zuschreiben. Das älteste Musiksystem der Griechen enthielt nicht mehr als vier Töne in einer einzigen Oktave, den Grundton

¹ Cf. Vitruv Lib. IV, cap. 2.

nämlich, den *tonus major*, die Quinte und die Oktave. Daß wirklich ein solches Tonssystem in den Triglyphen ausgedrückt sey, läßt sich nicht deutlich machen, ohne die Anschauung zu Hülfe zu nehmen, daher ich es der eignen Ansicht überlassen muß, sich davon zu überzeugen. Ich kann zur Bestätigung dieser Vermuthung noch die sogenannten Tropfen der Triglyphen zu Hülfe nehmen. Die gewöhnliche Vorstellung ist, in die hervorragenden Balkenköpfe seyen anfänglich darum senkrecht heruntergehende Schlitze gemacht worden, damit das Wasser desto leichter abließe, und man beruft sich deshalb auf die unten hängenden Tropfen. Allein die Anzahl derselben steht mit der Anzahl der Ninnen, als welche nämlich die Schlitze betrachtet werden müßten, in keinem Verhältniß. Da in dem System von vier Tönen nur sechs verschiedene Verbindungen von Tönen oder Consonanzen möglich sind, so würde die Sechszahl hier eben für das Zusammenfließen der vier Töne in sechs Consonanzen bedeutend seyn.

Die genaue Zusammenstimmung der Verhältnisse der dorischen Ordnung mit musikalischen Verhältnissen ist auch noch auf andere Weise offenbar. Vitruvius gibt das Verhältniß der Breite zu der Höhe der Triglyphen wie $1 : 1\frac{1}{2}$ oder $2 : 3$ an, welches das Verhältniß einer der schönsten Consonanzen, der Quinte, ist, anstatt daß das andere von ihm für bei weitem weniger schön angegebene Verhältniß von $3 : 4$ der Quarte in der Musik entspricht, die jener an Annehmlichkeit bei weitem nachsteht. Ob man mit solchen Vorstellungen zu viel Absichtlichkeit und Sinn in die architektonischen Formen der Griechen legt, mögen diejenigen beurtheilen, die die Klarheit und das in allen ihren Werken herrschende Bewußtseyn sonst zu erkennen fähig sind.

§. 117. Der harmonische Theil der Architektur bezieht sich vornehmlich auf die Proportionen oder Verhältnisse und ist die ideale Form dieser Kunst. —

Proportionen finden in der Architektur vorzüglich wegen der Anspielung auf den menschlichen Körper statt, dessen Schönheit eben darauf beruht. Die Architektur, welche in der Beobachtung des Rhythmus noch die hohe, strenge Form behält und auf Wahrheit geht, nähert

sich also durch Beobachtung des harmonischen Theils der organischen Schönheit, und da sie in Ansehung dieser nur allegorisch seyn kann, so ist die Harmonie eigentlich der ideale Theil dieser Kunst. (Ueber die Harmonie in der Architektur ist vorzüglich Vitruvius zu lesen.) Die Architektur schließt sich auch dadurch ganz an die Musik an, so daß ein schönes Gebäude in der That nichts anderes als eine mit dem Aug empfundene Musik, ein nicht in der Zeit, sondern in der Raumfolge aufgefaßtes (simultanes) Concert von Harmonien und harmonischen Verbindungen ist.

Zusatz 1. Die Harmonie ist der herrschende Theil der Architektur. — Denn sie ist ihrer Natur nach ideal und allegorisch, und nähert sich als Musik im Raum wieder der Malerei als der idealen Kunstform, und in dieser derjenigen Gattung, welche vorzugsweise auf Harmonie (nicht auf Zeichnung) geht, — der Landschaft. Die Harmonie als die ideale Form ist also in ihr, die selbst ihrer Natur nach ideal ist, nothwendig die herrschende.

Zusatz 2. Die jonische Säulenordnung ist die vorzugsweise harmonische. — Der Beweis liegt in der Schönheit aller Proportionen. Sie bildet den wahren Indifferenzpunkt zwischen der noch strengen Art der dorischen Ordnung und der überfließenden Leppigkeit der korinthischen. Vitruvius¹ berichtet, daß die jonischen Griechen, als sie den Tempel der Diana zu Ephesus bauen wollten, die Verhältnisse der altgriechischen oder dorischen Ordnung, deren sie sich bisher bedient hatten, nicht zierlich und schön genug fanden, da diese mehr nach den Verhältnissen der männlichen Gestalt eingerichtet gewesen, indem die Säule mit Kapitäl (ohne Fuß) um sechsmal höher als die Dicke an dem untersten Ende des Stammes war. Sie gaben also ihrer Säulenordnung ein schöneres Verhältniß, indem sie dieselbe (mit dem Fuß) achtmal höher machten, als der Stamm dick war, welches dann die Proportionen der weiblichen Gestalt gab. Aus diesem Grunde haben sie auch die Voluten nach Ähnlichkeit des weiblichen Haarputzes an den Schläfen

¹ Lib. IV, cap. 1.

erfunden, sowie ferner die Kannelirungen die Falten weiblicher Kleider vorstellen.

Daß die Proportionen der dorischen und jonischen Ordnung, jene wirklich mehr denen des gedrungenen männlichen Körpers, diese mehr denen des weiblichen Körpers nahe kommen, ist offenbar (da auch wirklich männliche Schönheit rhythmisch, weibliche harmonisch), obgleich diese Analogie von Vitruvius zu weit ausgedehnt worden ist. So haben die Schneckengewindungen des jonischen Knaufs nach meinem Bedünken eine allgemeinere Nothwendigkeit in sich als die der Nachahmung eines zufälligen Kopfschmucks, welches ohne Zweifel eine bloße Vermuthung des Vitruvius ist. Offenbar drücken diese Windungen die Präformation des Organischen im Anorganischen aus; sie sind wie die Versteinerungen der Erde Anspielungen auf das Organische, und wie diese in dem Verhältniß als sie der thierischen Form analoger werden, mehr auf den jüngeren Gebirgen und näher der Oberfläche erst gefunden werden, so bildet auch die anorganische Masse der Säule erst auf der Grenze, die sie mit dem höheren Gebilde macht, sich in Formen, die Vorbedeutungen des Lebendigen sind.

Die dorische Säule verjüngt sich, wie schon bemerkt, nach oben in einer geraden Linie — hier die Länge, die Starrheit, der Rhythmus herrschend —, die jonische nach einer Curve, welche die harmonische Form auch in der Malerei ist. Sie ist also selbst im rhythmischen Theil mehr harmonisch.

Von den unendlich schönen Proportionen dieser Ordnung, die in ihrer Art wieder so vollkommen sind, als die der andern in der ihrigen — daß man es einem deutschen Baumeister nicht übel nehmen kann, der es sogar für unmöglich hielt, daß sie menschliche Erfindungen seyen, und sie daher unmittelbar von Gott eingegeben glaubte — von diesen Proportionen der jonischen Ordnung will ich nur die ihres Säulenfußes oder der sogenannten Attica anführen, welche durch die Höhe ihrer Glieder, wie sie Vitruvius angibt, die vollkommenste Harmonie, nämlich den harmonischen Dreiklang ausdrückt.

§. 118. Der melodische Theil der Architektur entsteht

aus der Verbindung des Rhythmischen mit dem Harmonischen. — Folgt schon aus dem Begriff der Melodie im §. 81. Anschaulich aber kann es an der dritten Säulenordnung, der korinthischen, nachgewiesen werden.

Zusatz. Die korinthische Säulenordnung ist verzugsweise die melodische. — Vitruvius, dessen Bericht vom Ursprung der jonischen Ordnung schon angeführt worden (es sey der Uebergang von den Proportionen der männlichen Gestalt zu denen der weiblichen gewesen), sagt, daß man in der korinthischen von den Proportionen des weiblichen Körpers zu dem des jungfräulichen fortgegangen sey, und wenn dieser Gedanke auch nicht eben der letzte Begriff ist, den man von dem Ursprung dieser Säulenordnung geben kann, so dient er doch vollkommen unsere Gedanken zu erläutern. Die korinthische Ordnung vereinigt mit der harmonischen Weichheit der jonischen wieder die rhythmischen Formen der dorischen, wie der jungfräuliche Leib mit der allgemeinen Weichheit weiblicher Formen die größere Herbheit und Strenge der jugendlichen Formen vereint. Schon die größere Schlankheit der korinthischen Säulen macht in ihnen den Rhythmus bemerklicher. Die Erzählung des Vitruvius von dem Ursprung ihrer Erfindung ist bekannt. Ein junges Mädchen, das eben verheirathet werden sollte, starb, und ihre Amme setzte auf ihren Grabhügel in einem Korb einige kleine Gefäße, die dieses Mädchen im Leben geliebt hatte, und damit diese durch die Witterung nicht so bald verdorben würden, wenn jener offen stände, legte sie einen Ziegel auf den Korb. Da nun dieser zufälliger Weise auf die Wurzel einer Acanthuspflanze gesetzt war, so geschah es, daß im Frühling, da die Blätter und Ranken hervorsproßten, diese an dem auf der Mitte der Wurzel stehenden Korb rings emporsprossen, und die Ranken, welche dem Ziegel begegneten, genöthigt wurden, sich an ihrer Extremität umzubeugen und Voluten zu bilden. Der Architekt Kallimachos ging vorbei und sah den Korb, wie er von den Blättern umgeben, und da ihm diese Form ausnehmend gefiel, ahmte er sie in den Säulen nach, die er nachher den Korinthern machte. Das Auszeichnende der korinthischen Säule ist nämlich bekanntlich ein hohes

Kapital mit drei übereinanderstehenden Reihen von Akanthusblättern und verschiedenen zwischen denselben sich hervordringenden Stengeln, die sich oben an dem Deckel in Schneckenformen falten. Obgleich es nicht unmöglich ist, daß ein Anblick wie der von Vitruvius erzählte einem aufmerksamen Künstler die erste Veranlassung einer solchen Erfindung gegeben, und auf jeden Fall die erzählte Geschichte, wenn nicht wahr, doch angenehm erfunden ist, so müssen wir doch diesem Blätter-schmuck in der Idee eine allgemeinere Nothwendigkeit geben. Es ist die der Anspielung auf die Formen organischer Natur.

Die größere Strenge, welche die korinthische Ordnung in dem rhythmischen Theil hat, erlaubt es ihr von der andern Seite mehr die natürliche Schönheit zu suchen, wie der natürliche Bus (Blumen etc.) am meisten der schönen jungfräulichen Gestalt, dagegen dem reiferen weiblichen Alter mehr der conventionelle Schmuck ziemt. Die größte Vereinigung des Entgegengesetzten in der korinthischen Ordnung, des Geraden mit dem Kunden, des Glatten mit dem Gebogenen, des Einfältigen mit dem Gezierten gibt ihr eben jene melodische Fülle, durch welche sie sich vor den andern auszeichnet.

Es sollte nun noch von den besondern Zierathen der Architektur die Rede seyn, von den Werken der höheren Plastik, die als Basreliefs z. B. den Fronton, oder als Statuen die Eingänge oder einzelne Gipfel des Gebäudes zieren. Allein da bereits im Vorhergehenden angedeutet ist, inwieweit in der Architektur höhere organische Formen anticipirt werden können, so ist die Hauptsache darüber gesagt. Die Architektur braucht auch die geringeren Formen von ihr selbst zur Zierath, z. B. Schilde, womit, sowie mit Stierköpfen, die Metopen ausgefüllt wurden. Wahrscheinlich geschah dieß aus Nachahmung von wirklich aufgehängenen Schilden, wie die am Tempel des Apollon zu Delphos aus der marathonischen Beute.

Von den geringeren Formen der Architektur, sofern sie sich in Vasen, Bechern, Candelabern u. s. w. ausdrückt, noch etwas zu erwähnen, wäre gleichfalls überflüssig. Ich gehe daher zu der zweiten Form der Plastik fort.

§. 119. Die Malerei in der Plastik ist das Basrelief. — Denn das Basrelief stellt seine Gegenstände einerseits zwar auf körperliche Weise, andererseits doch nach dem Schein vor, und bedarf wie die Malerei des Grundes oder der Zugabe des Raums.

Die Beschränkung, welche der Malerei eben dadurch gesetzt ist, daß sie außer den Gegenständen auch den Raum darzustellen hat, in welchem diese erscheinen, ist hier noch nicht überwunden, oder, wenn man will, die Plastik kehrt in diese Schranke freiwillig zurück. Sowohl dadurch als durch die Darstellung des Scheins ist das Basrelief als die Malerei in der Plastik anzusehen.

Anmerkung. Etwas von der Unterscheidung des Haut- und Basrelief ist zu erwähnen. Beide sind dadurch unterschieden, daß bei jenem, dem erhabeneren Relief, die Figuren stark und über die Hälfte ihrer Dicke aus dem Grund hervorstehen, in diesem aber nicht einmal mit der Hälfte ihrer Dicke sich von dem Grund abheben. Da diese beiden Arten sich nicht wesentlich von einander unterscheiden, so kann das eigentliche Basrelief oder die flach erhabene Arbeit als das, was die besondere Eigenschaft der Gattung am ausgezeichnetsten darstellt, als Repräsentant derselben, genommen werden.

§. 120. Das Basrelief ist selbst innerhalb der Plastik als eine ganz ideale Kunstform zu betrachten. — Folgt schon daraus, daß = Malerei. Wir werden seine Natur vollkommen erschöpft haben, wenn wir diesen idealen Charakter nach seinen einzelnen Bestimmungen darlegen.

Man kann schon zum voraus vermuthen, daß das Basrelief in seiner Art noch idealer seyn müsse als selbst die Malerei, da es von der höheren Kunstform, der Plastik, zur tieferen zurückstrebt. Es hat zwar allerdings darin, daß es uns nur die Hälfte der Figuren, nicht, wie die Plastik, die ganzen, rund gearbeiteten darstellt, sowie in der flachen Erhöhung einen Grund für sich in der Natur. Wenn wir nicht um eine Figur rund herumgehen, sehen wir nur die uns zugekehrte Hälfte, selbst wenn die Figur freisteht, wenigstens vor dem gleichförmigen Hintergrund der Luft. Daß die Figuren nicht erhabener, sondern

nur mit flacher Erhöhung gearbeitet werden, hat, kann man sagen, seinen Grund darin, daß wirklich gesehene Körper in der Entfernung sich nicht mit ihrer ganzen Rundirung abheben, indem dieß von dem Helldunkel abhängig ist, das durch die Luft sich abschwächt.

In gleichem Verhältniß aber auch den Umriß unbestimmt zu machen, würde theils ganz gegen den Charakter der Plastik seyn, die sich auf Luftperspektive einließe, theils bei der Homogenität des Hintergrunds die Figur ganz zerfließen machen.

Bis hierher also hat das Basrelief den Grund in der Natur. In allem Uebrigen aber ist es eine in den meisten Regeln conventionelle Kunst, die sich von dem Betrachter ausdrücklich etwas vorgeben läßt (wie man sich im Spiel etwas vorgeben läßt), um durch falsche Mittel dem geforderten Effect gleichzukommen. Es ist ein wechselseitiges Verstehen des Künstlers und Kenners.

Von denjenigen, die an die Malerei die Forderung der Illusion machen, und sie in dem Grad vollkommen glauben, in welchem sie uns den empirischen Schein für Wahrheit geltend macht — uns täuscht —, sollte man nach diesem Princip einmal eine künstlerische Entwicklung des Basreliefs fordern. — Einiges von dem Conventiellen.

a) Es ist so viel möglich im Profil darzustellen; die Verkürzungen sind so viel als möglich zu umgehen, weil diese mit unauflöselichen Schwierigkeiten begleitet sind, welche hier auszuführen zu weitläufig wäre; daher die Basreliefs der Alten meistens solche Gegenstände darstellen, die ihrer Natur nach die Stellung im Profil erlauben, wie Züge von Kriegern, Priestern, Opfethieren, die in Einer Richtung gesehen.

b) Da bei complicirteren Gegenständen es unmöglich ist, Stellungen zu vermeiden, wobei Glieder heraus oder hineinwärts gehen und Gruppierungen nothwendig werden, so nimmt sich das Basrelief die Freiheit solche Gegenstände getheilt vorzustellen, das Ganze also durch das Einzelne bloß anzudeuten. An der Pallas in Dresden, einem der herrlichsten Monumente der uralten, herben, strengen Kunstform, ist in einem längs des Gewandes gehenden Streifen in zwölf

verschiedenen Feldern ganz im Kleinen die Bezwingung der Centauren durch die Minerva vorgestellt. Das Basrelief macht also auch in dieser Eigenschaft einen beständigen Anspruch an die Besonnenheit des Beschauers und den höheren Kunstsin, der keine grobe Täuschung verlangt.

c) Es ist schon in dem früher Gesagten angedeutet worden, daß das Basrelief keine Rücksicht auf Linienperspektive nimmt. Es geht nie auf Täuschung aus auch nur wie die Malerei. Es zeigt sich auch darin als ganz freie, ideale Kunst, daß es von dem Beschauer fordert die einzelne Figur sich gegenüber zu denken und von ihrer Mitte aus zu beurtheilen. Sollen Figuren wirklich in verschiedener Entfernung vorgestellt werden, so wird nur der Plan etwas erhöht und die Figuren um sehr wenig verkleinert und flacher gehalten, welches die durch die Entfernung verminderte Schattirung ausdrückt.

d) Der Grund, welchen das Basrelief mit der Malerei gemein hat, erfordert in ihm weit weniger Sorgfalt der Ausführung als in dieser. Gewöhnlich ist er nur angedeutet, nie perspektivisch ausgeführt.

§. 121. Das Basrelief hat eine nothwendige Tendenz sich mit andern Kunstformen und vorzüglich der Architektur zu verbinden. — Denn da es die ganz ideale Form ist, strebt es sich nothwendig mit der realen Form zu integrieren, welche die Architektur ist, sowie diese selbst hinwiederum das Bestreben hat sich so viel möglich ideal zu machen.

Anmerkung. Nicht nur die größeren und kolossalen Werke der Baukunst verschönert das Basrelief, sondern auch die geringeren, die Sarkophagen, Urnen, Becher u. s. w. Das älteste Beispiel ist der Schild des Achilles bei Homer. Die Architektur integrirt sich viel unmittelbarer mit dem Basrelief als mit der Malerei, welches eine viel stärkere *μετάβασις εἰς ἄλλο γένος* ist. Das Basrelief ist der Architektur darum mehr verwandt, weil es zu seiner Natur gehört einen gleichförmigen Hintergrund zu haben, welchen die Malerei nur freiwillig annimmt, um sich mit der Architektur zu verbinden.

Zusatz. Eine Art des Basrelief sind auch die Münzen und die geschnittenen Steine, theils die tiefgeschnittenen theils die

Namen. In Ansehung dieser genügt es, die allgemeine Kategorie anzugeben, unter die sie gehören. Jetzt zur Plastik κατ' ἐξοχήν oder zur Sculptur.

§. 122. Die Plastik κατ' ἐξοχήν ist die Sculptur, sofern sie ihre Ideen durch organische und von allen Seiten unabhängige, also absolute Gegenstände darstellt. — Denn durch das erste unterscheidet sie sich von der Architektur, durch das andere von dem Basrelief, welches seine Gegenstände im Zusammenhang mit irgend einem Grunde darstellt.

Zusatz 1. Das plastische Werk als solches ist ein Bild des Universums, welches seinen Raum in sich selbst und keinen außer sich hat.

Zusatz 2. In der Plastik fällt alle Beschränkung auf einen gewissen Gesichtspunkt hinweg, und das plastische Werk erhebt sich dadurch zu einer Selbstständigkeit, die dem malerischen Werke fehlt.

§. 123. Die Plastik, als der unmittelbare Ausdruck der Vernunft, drückt ihre Ideen vorzugsweise durch die menschliche Gestalt aus.

Beweis. Nach §. 105 ist die Plastik diejenige Kunstform, welcher das Wesen der Materie zum Leib wird. Nun ist aber das Wesen der Materie Vernunft, und als ihr unmittelbarstes reales Abbild der vollkommenste Organismus, und weil dieser nur in der menschlichen Gestalt existirt, menschliche Gestalt.

Anmerkung. Wollte erstens die Plastik sich durch anorganische Formen ausdrücken, so würde sie diese entweder genau nachahmen, oder sie würde sie selbst als bloße Allegorie des Organischen behandeln. Im ersten Fall wäre kein Grund der Nachahmung, denn in der anorganischen Natur sind keine wahre Individuen, die Nachahmung würde also nichts von dem Nachgeahmten Unterschiedenes hervorbringen und sich nur die unnütze Mühe geben, das, was sie ohne Kunst durch die Natur ebenso vollkommen besitzt, durch Kunst in einem zweiten Abdruck zu besitzen. Im andern Fall fiel sie mit der Architektur zusammen. Wollte die Plastik zweitens zwar organische Wesen, aber z. B. Pflanzen darstellen, so sankte sie dadurch wieder unter die Architektur zurück.

Denn da auch die Pflanze keinen ausgezeichneten individuellen, sondern nur einen Gattungscharakter hat, so wäre hier so wenig als in Ansehung des Anorganischen ein Grund der reellen Nachahmung (ein anderes ist die ideelle in der Malerei, die mit Licht und Schatten die Farben wiedergibt); wollte sie aber die Pflanze als Allegorie des höheren Thierischen darstellen, so fiel sie wieder mit der Architektur zusammen. Wenn endlich die Plastik die höheren Thiergattungen nachahmt, so ist auch hier ihr Vermögen sehr durch den Gegenstand beschränkt. Denn auch im Thierreich hat jedes Thier nur den Charakter seiner Gattung, aber keinen individuellen. Wenn daher die Plastik Thiergestalten bildet, so ist es nur in folgenden Rücksichten:

a) als die allgemeinste kann die angesehen werden, daß obgleich das Thier keinen individuellen Charakter hat, doch die Gattung selbst hier das Individuum ist. Alle verschiedenen Charaktere der Thiere, welche immer ganzen Gattungen gemein sind, sind Negationen oder Beschränkungen des absoluten Charakters der Erde; sie erscheinen als besondere eben deswegen, weil sie nicht die Totalität ausdrücken, welche nur im Menschen erscheint. Jede Gattung ist also hier Individuum, sowie dagegen im Menschengeschlecht jedes Individuum mehr oder weniger Gattung ist, oder wenigstens seyn muß, wenn es Gegenstand einer Kunstdarstellung seyn soll. Der Löwe z. B. ist nur großmüthig, d. h. die ganze Gattung hat den Charakter eines Individuums, der Fuchs ist nur listig und feig, der Tiger grausam. Wie also das Individuum der Menschengattung dargestellt wird, weil es als Individuum zugleich Gattung ist, so kann die Sculptur von dem Thier zwar immer nur die Gattung, aber diese doch deswegen darstellen, weil sie an sich eigentlich ein Individuum ist. Dieses Verhältniß der Thiercharaktere ist z. B. der Grund ihres Gebrauchs in der Fabel, in welcher auch das Thier nie als Individuum, sondern nur als Gattung auftritt. Die Fabel erzählt nicht: ein Fuchs, sondern der Fuchs, nicht ein Löwe, sondern der Löwe.

b) Eine andere Rücksicht, in der die Sculptur Thiergestalten bilden kann, ist die Beziehung der Thiere auf den Menschen; in dieser

Rücksicht erscheinen die Thiere in der Sculptur in der Verbindung mit andern Werken derselben, z. B. der Architektur, wie die ehemaligen Löwen auf dem St. Markusplatz zu Venedig oder andere Thiergestalten, die vor die Eingänge der Paläste oder Kirchen gleichsam als Hüter gesetzt werden, wohin auch die noch symbolischeren oder bedeutenderen Gestalten der Sphinx gehören. Ebenso die Pferde einer Quadriga als architektonischer Zierath auf dem Gipfel eines Gebäudes, eines Tempels, eines Portals u. s. w.

Es versteht sich von selbst, daß die Plastik Thiergestalten bilden kann, sobald diese mit zur Darstellung des eigentlichen Gegenstandes gehören, wie z. B. in Basreliefs, die Opferfeste vorstellen, oder die Schlangen in der Gruppe des Laokoon.

c) Bisweilen bildet die Plastik Thiere als Attribute oder Nebenbezeichnungen, so den Adler zu den Füßen des Jupiter, der oft auch auf den Gipfel seiner Tempel gesetzt wurde, den Tiger in dem Zuge des Bakchos, die Pferde am Sonnenwagen u. s. w.

Symbolische Bedeutung der menschlichen Gestalt.

Erstens: Die aufrechte Stellung bei gänzlicher Losgerissenheit von der Erde. — Im organischen Naturreich kommt die aufgerichtete Stellung nur der Pflanze zu, aber sie ist in der Cohäsion mit der Erde. In dem Thierreich, welches den Uebergang von der Pflanze zum Menschen macht, tritt sehr bedeutend die horizontale Stellung ein (es ist eine allmähliche Umkehrung der Pflanze). Mit der horizontalen Stellung ist die Abhängigkeit von der Erde angedeutet. Der Theil des Leibs, welcher die Werkzeuge der Nahrung in sich schließt, bildet ein förmliches Gewicht, wodurch der ganze Leib niedergezogen wird. Die Bedeutung der aufrechten Gestalt ist also wirklich die, welche schon in Ovids Metamorphosen¹ bezeichnet ist:

Os homini sublime dedit caelumque tueri
Jussit, et erectos ad sidera tollere vultus.

Zweitens: Symmetrischer Bau — und zwar so, daß die Linie, welche die zwei Hälften scheidet, auch perpendicular gegen die Erde

¹ I, 85. 86.

gerichtet ist. Sie ist Ausdruck der vernichteten Ost- und Westpolarität; und je selbständiger ein Organ producirt wird, desto gewisser ist jener Gegensatz ohne wirkliche Entgegensetzung erreicht. Es gibt eine Sphäre der Metamorphose, wo das Auge z. B. (als Lichtorgan der höchste Ausdruck der Ost-West-Indifferenz) nur einfach oder noch zerstreut und zahlreich ohne bestimmte Symmetrie producirt ist, sowie es ebenfalls merkwürdig ist, daß in denjenigen Organen, welche die unmittelbare Beziehung auf den allgemeinen Ost-Westpolarismus haben, z. B. Respirationsorgane und Herz, Leber und Milz, jener Gegensatz in eine wirkliche Entgegensetzung ausschlägt.

Drittens: Entschiedne Unterordnung der beiden Systeme, des der Nahrung und Reproduktion und des der freien Bewegung, unter das oberste, dessen Sitz der Kopf ist. Diese verschiedenen Systeme haben an sich eine symbolische Bedeutung, erlangen sie aber erst vollkommen in einer Unterordnung, wie die der menschlichen Gestalt. Diese verhält sich zu den Thiergestalten wieder wie das Urbild, von der jene bloß die auf verschiedene Weise verschobenen Abbilder zeigen. — Die Bedeutung der einzelnen Systeme ist diese: Der Mensch ist, wie alle organischen Wesen insofern ein Mittelwesen, als er ursprünglich zwischen Flüssigem und Festem gestellt ist. Die andern Gattungen leben nur auf dem Grund des Luftmeers, der Mensch erhebt sich am freiesten in ihm. Wie nun die Natur des Menschen an und für sich selbst eine Verbindung des Himmels mit der Erde ausdrückt, so ist diese, zugleich mit dem Uebergang von dem einen zum andern, auch durch seine Gestalt ausgedrückt. Das Haupt bedeutet den Himmel und fürnehmlich die Sonne. Wie jener die Erde durch seine Einflüsse regiert, so das Haupt den ganzen Leib durch die feinigten, und was die Sonne im Planetensystem ist, ist das Haupt unter den übrigen Gliedern. Die Brust und die dazu gehörigen Organe bezeichnen den Uebergang vom Himmel zur Erde, und bedeuten insofern die Luft. Das Athmen, in welchem die Brust wechselsweise steigt und sinkt, zeigt das erste Wechselverhältniß zwischen Himmel und Erde an. In dem Herz löst sich zuerst die Starrheit des bloß auf Selbstheit gerichteten Triebs in relative

Cohäsion auf, daher das Herz der erste Sitz der Leidenschaft, der Zuneigung und Begierde, der Heerd der Lebensflamme. Damit aber dieses Feuer, welches durch die Berührung der Entgegengesetzten sich entzündet, gekühlt werde, wie der Platonische Timäos¹ sagt, sind die Lungen oder die Werkzeuge des Athmens zugegeben. Die Höhlung des Leibes bedeutet die Umwölbung, welche der Himmel über der Erde bildet, sowie der eigentliche Unterleib die im Inneren der Erde wirksame Reproduktionskraft, wodurch sie beständig ihren eignen Stoff verzehrt und zu höheren Entwicklungen vorbereitet, die erst näher der Oberfläche und dem Anblick der Sonne sich hervorthun.

Die drei Systeme sind die Grundlage und das Wesentliche des menschlichen Leibs. Außer diesem aber waren ihm noch Hilfsorgane nothwendig, worunter ich die Füße und Hände verstehe. Die Füße drücken die gänzliche Losgerissenheit von der Erde aus, und da sie die Nähe und Ferne verbinden, bezeichnen sie den Menschen als das sichtbare Bild der Gottheit, der nichts nahe und nichts ferne ist. Homer beschreibt das Schreiten der Juno so schnell als den Gedanken eines Menschen, der viele entlegene Länder, die er bereist hat, in einem Augenblick durchfährt und sagt: hier bin ich gewesen und dort war ich. Die Schnelligkeit der Atalante wird so beschrieben, daß sie im Lauf keine Spur im Sand zurücklasse, über den ihr Fuß geschritten. (Bathianischer Apoll.) Die Arme und Hände bedeuten den Kunsttrieb des Universums und die Allmacht der Natur, die alles umwandelt und gestaltet. — Wir werden späterhin finden, daß es eben diese Bedeutung der einzelnen Theile des menschlichen Leibs ist, nach welcher sie auch in der Plastik gebildet werden.

Viertens: Die menschliche Gestalt auch in ihrer Ruhe deutet auf ein geschlossenes und vollkommen abgewogenes System von Bewegungen. Man sieht auch in ihrer Ruhe, daß wenn sie sich bewegen wird, dieß mit dem vollkommensten Gleichgewicht des Ganzen geschehen wird. Auch darin wird die symbolische Bedeutung der menschlichen

¹ p. 88. d.

Gestalt als eines Bilds des Universums offenbar. Wie das Universum nach außen nur die vollkommene Harmonie, das Gleichgewicht seiner Gestalt und den Rhythmus seiner Bewegungen erkennen läßt, und dagegen die geheimen Triebfedern des Lebens verborgen, die Werkstätte der Zubereitung und Hervorbringung nach innen gebracht sind, so auch in dem menschlichen Leib. — Das Muskelsystem läßt den Leib äußerlich nur als ein geschlossenes System von Bewegungen erkennen, es ist dadurch Symbol des allgemeinen Weltbaus. Die Werkzeuge der Assimilation aber wie die Triebfedern der Bewegung in diesem System sind verborgen; ja in den Göttergestalten ist sogar alle Spur von Adern und Nerven aufgehoben. Diese Beziehung ist der Grund von der Wichtigkeit des Muskelsystems in der Malerei, und vorzüglich in der Plastik. Man mag nun das Muskelsystem mit dem System der allgemeinen Bewegung der Weltkörper, oder, wie Winkelmann einmal thut, mit einer Landschaft, oder etwa mit der Ruhe und Bewegung zugleich, die die stille Fläche des Meeres beständig zeigt, vergleichen, so bleibt immer dieselbe Beziehung. In den Betrachtungen einer schönen Landschaft erkennen wir auch nur die Wirkungen, ohne die inneren Ursachen und die fortwährend thätigen Triebfedern der Bildung zu erkennen; wir ergötzen uns an dem äußerlich dargelegten Gleichgewicht der inneren Kräfte. Ebenso im Muskularsystem. Winkelmann in der Beschreibung des schönen Torso vom Herkules¹ sagt: „Ich sehe hier den vornehmsten Bau der Gebeine dieses Leibes, den Ursprung der Muskeln und den Grund ihrer Lage und Bewegung, und dieses alles zeigt sich wie eine von der Höhe der Berge entdeckte Landschaft, über welche die Natur den mannichfaltigen Reichthum ihrer Schönheiten ausgegossen. So wie die lustigen Höhen derselben sich mit einem sanften Abhang in gesenkte Thäler verlieren, die hier sich schmälern und dort erweitern: so mannichfaltig, prächtig und schön erheben sich hier schwellende Hügel von Muskeln, um welche sich oft unmerkliche Tiefen gleich dem Strome des Mäander krümmen, die weniger dem Gesichte als dem Gefühl

¹ a. a. O. Bd. 1, S. 273.

offenbar werden.“ Anderswo vergleicht er das Muskelspiel derselben Gestalt mit einer eben anfangenden Bewegung des Meers, von der man den Grund noch nicht erkennt. „Sowie in einer anhebenden Bewegung des Meers, sagt er, die zuvor stille Fläche in einer nebeligen Unruhe mit spielenden Wellen anwächst, wo eine von der andern verschlungen und aus derselben wieder hervorgewälzt wird, ebenso saust aufgeschwellet und schwebend gezogen fließt hier ein Muskel in den andern, und ein dritter, der sich zwischen jenen erhebt, und ihre Bewegung zu verstärken scheint, verliert sich in jenen, und unser Blick wird gleichsam mit verschlungen.“ Um es mit Einem Wort zu sagen: die menschliche Gestalt ist dadurch vorzüglich ein verkleinertes Bild der Erde und des Universums, daß das Leben als Produkt der inneren Triebfedern sich auf der Oberfläche concentrirt und als reine Schönheit sich über sie verbreitet. Hier ist nichts mehr, was an das Bedürfniß und die Nothwendigkeit erinnerte, es ist die freieste Frucht der inneren und verborgenen Nothwendigkeit, ein unabhängiges Spiel, das nicht mehr an seinen Grund erinnert, sondern an und für sich selbst gefällt. Hierzu gehört nun nothwendig auch, daß die menschliche Gestalt der fremdartigen Bedeckungen entbehre, die den Thieren zugegeben sind, daß sie auch auf der Oberfläche nur Organ sey, unmittelbare Empfänglichkeit mit unmittelbarem Rückwirkungsvermögen. Von manchen Philosophen ist die ursprüngliche Nacktheit des Menschen als ein Mangel, eine Zurücksetzung der Natur beklagt worden. Mit welchem Rechte, sieht man aus dem Bisherigen.

Zu der äußeren Erscheinung des Lebens gehören auch die Sinnesorgane und unter diesen vorzüglich das Auge, durch welches gleichsam das innerste Licht der Natur hindurchsieht, und das am Haupt wieder als dem Sitz der edelsten Organe nebst der Stirne der ausgezeichnetste Punkt ist.

Die menschliche Gestalt ist schon an sich selbst ein Bild des Universums, und ohne noch den Ausdruck in Anschlag zu bringen, der in sie gelegt werden kann, dadurch, daß sie in Handlung gesetzt wird, daß die inneren Bewegungen des Gemüths in ihr gleichsam äußerlich

widerhallen. Durch ihre erste Anlage ist sie zu einem vollkommen leitenden Medium der Aeußerungen der Seele gemacht, und da die Kunst überhaupt, die Plastik aber insbesondere Ideen, die über die Materie erhaben sind, dennoch durch äußere Erscheinung darzustellen hat, so ist überhaupt kein Gegenstand der bildenden Kunst angemessener, als die menschliche Gestalt, der unmittelbare Abdruck der Seele und der Vernunft.

§. 124. Die plastische Kunst ist vorzüglich nach drei Kategorien erkennbar. Die erste ist die Wahrheit oder das rein Nothwendige, welches im Einzelnen auf Darstellung der Formen geht. Die zweite ist die Anmuth, welche auf Maß und Verhältniß beruht. Die dritte, als die Synthesiß der beiden ersten, ist die vollendete Schönheit selbst.

Anmerkung. Das Nothwendige oder die Schönheit der Formen kann überhaupt als die reale Form, demnach als das rein Rhythmische oder die Zeichnung in der Plastik gedacht werden. — Die Anmuth oder Schönheit der Verhältnisse ist das Ideale; es entspricht dem Hellbunkel der Malerei (obschon es ganz von ihm verschieden ist) und der Harmonie in der Musik. Die vollendete Schönheit oder die Schönheit der Formen und der Verhältnisse zugleich ist in der Plastik wieder das rein Plastische.

Die Erläuterung, die ich von diesen Sätzen gebe, wird fast ganz historisch seyn müssen. Es sind nämlich die angegebenen Kategorien dieselben, welche die Bildung der Kunst wirklich durchlaufen hat (bei den Griechen). Der allerälteste Styl war, wie Winkelmann sagt, in der Zeichnung nachdrücklich aber hart, mächtig aber ohne Grazie, und so, daß der starke Ausdruck die Schönheit verminderte. Schon nach dieser Beschreibung, noch mehr aber durch den Anblick solcher Werke, z. B. geschnittener Steine dieser Zeit, ist offenbar, daß in ihnen das rein Nothwendige, die Strenge und Wahrheit das Herrschende war. Die Strenge, Bestimmtheit muß in allem Kunstbestreben der Anmuth vorangehen. Wir sehen, daß dieß der Fall in der Malerei gewesen ist, und daß die Meister, die das Zeitalter des Raphael gegründet haben,

ihre Werke mit der größten Strenge und bis ins Kleine gehender Geduld ausgeführt haben. So mußte auch jener noch herbe Styl der Plastik vorangehen, ehe die süßen Früchte der Kunst reifen konnten. Es war der Weg, den auch Michel Angelo in der Plastik betreten hatte, der aber nicht verfolgt wurde. Der Anfang einer Kunst mit leichten, schwebenden, kaum angedeuteten Zügen deutet auf einen oberflächlichen Kunsttrieb. Nur durch männliche, obgleich harte und stark begrenzte Züge kann die Zeichnung zur Wahrheit und Schönheit der Form gelangen — (Aeschylos). — Wohl eingerichtete Staaten fangen mit strengen Gesetzen an und werden dadurch groß. Jener älteste Styl der griechischen Kunst gründete sich auf ein wirkliches System von Regeln, und war eben deswegen, wie alles, was nach Regeln geschieht, noch hart und unbeweglich. Der erste Schritt, sich zur Kunst und über die Natur zu erheben, ist, daß man nicht mehr nöthig hat unmittelbar an diese, durch Nachahmung, zu recurriren, und daß man statt des einzelnen und empirischen Vorbilds gleichsam den Typus der Gesetzmäßigkeit vor sich hat, der der Natur selbst bei der Hervorbringung zu Grunde liegt. Ein solches System von Regeln ist gleichsam das geistige Urbild, das nur mit dem reinen Verstande gefaßt wird. Weil es aber doch nur ein gemachtes System ist, so entfernt sich die Kunst dadurch von der Art der Wahrheit, welche die Natur ihren Productionen gibt. Aus diesem allerältesten und herben Styl entsprang nun zuerst der große Styl, der nach der Darstellung Winkelmanns zwar die Unbiegsamkeit des ersten ablegte, die Härte und jähen Absprünge der Formen in flüssige Umriffe verwandelte, die gewaltsamen Stellungen und Handlungen reifer und ruhiger machte, der aber doch dadurch der große genannt zu werden verdient, daß das Nothwendige und Wahre in ihm das Herrschende blieb. Nur jenes angenommene und insofern ideale System der früheren Hervorbringungen war abgeworfen, indeß blieb ihm im Vergleich der Weichheit und Anmuth der späteren Werke noch das Gerade, das Rhythmische eigen, so daß selbst von den Alten dieser Styl noch der edigte genannt wird. In diesem Styl sind die Werke des Phidias und Polyklet. Noch wurde der

Richtigkeit und der Wahrheit der Formen ein gewisser Grad der Schönheit aufgeopfert; die Majestät und Großheit der Formen muß eben deswegen gegen die wellenförmigen Umriffe des anmuthigen Styls als Härte erscheinen, wie auch in der Malerei selbst Raphael gegen Correggio oder Guido Reni hart erscheinen kann. Von diesem hohen Styl ist nach Winkelmann vorzüglich die Gruppe der Niobe ein Denkmal, und zwar nicht sowohl wegen eines Scheins von Härte als wegen des gleichsam unerschaffenen Begriffs der Schönheit und der hohen Einfalt, die darin herrschend ist. Ich führe Winkelmanns Worte an zum Beweis, in welchem Grade dieser gelehrteste aller Kenner das Höhere in der Kunst erkannt hat. „Diese Schönheit, sagt er ¹, ist wie eine nicht durch Hülfe der Sinne empfangene Idea, welche in einem hohen Verstande und in einer glücklichen Einbildung, wenn sie sich, anschauend, nahe bis zur göttlichen Schönheit erheben könnte, erzeugt würde, in einer so großen Einheit der Form und des Umrisses, daß sie nicht mit Mühe gebildet, sondern wie ein Gedanke erwecket und mit einem Hauche geblasen zu seyn scheint.“

Das rein Nothwendige oder Rhythmische der Plastik bezieht sich auf die Schönheit der Formen und der Gestalt; der harmonische Theil bezieht sich auf Maß und Verhältniß. Mit der Berücksichtigung derselben in der Kunst tritt der anmuthige oder sinnlich-schöne Styl ein, der, wo er zugleich die rhythmische Schönheit begreift, sich unmittelbar zur vollendeten Schönheit erhebt. Ich folge auch hier ganz den Angaben von Winkelmann, da ich es für ganz unmöglich halte, in den Theilen der Kunst, von welchen er gehandelt hat, höhere Principien erreichen zu wollen. Das Ausgezeichnetste dieses Styls in Vergleich mit dem hohen Styl ist die Anmuth oder Grazie, das sinnlich-Schöne. Hierzu wurde erfordert, daß in der Zeichnung alles Eckige vermieden wurde, was zuvor noch in den Werken des Polyklet und der größten Meister herrschend war. „Die Meister des hohen Styls, sagt Winkelmann ², hatten die Schönheit allein in einer vollkommenen Uebereinstimmung

¹ a. a. O. Bd. 5, S. 240.

² a. a. O. Bd. 5, S. 243.

der Theile und in einem erhabenen Ausdrücke und mehr das wahrhafti Schöne — worunter er das geistig-Schöne versteht — als das Liebliche — oder das sinnlich-Schöne — gesucht.“

Die höchste Schönheit ist aber, wie das Absolute, immer sich selbst gleich und schlechthin eins. Alle in der Anschauung derselben entworfenen Vorstellungen mußten sich also mehr oder weniger diesem Einen nähern und dadurch auch unter sich gleich und einförmig werden, wie man auch an den Köpfen der Niobe und ihrer Töchter bemerkt, die gleichsam bloß quantitativ, nämlich nach dem Alter und Grad, nicht aber nach der Art der Schönheit verschieden erscheinen. Ueberhaupt konnte, wo nur das Große, Mächtige, nicht das Reizende, sondern das an sich Hohe, das innere Gleichgewicht der Seele, die Entfernung von Empörungen des Gefühls und Leidenschaftlichkeit gesucht wurde, jene sinnliche Art der Schönheit, die wir Anmuth nennen, weder gesucht noch angebracht werden. Dieß ist aber nicht so zu verstehen, als ob die Werke der älteren Künstler der Grazie beraubt wären. Nur von dem ältesten, herbsten Styl ließe sich dieß einigermaßen sagen, aber wir müssen auch in Ansehung der Grazie wieder einen Unterschied der geistigeren und der sinnlicheren zulassen. Die ersten Nachfolger der großen Künstler des hohen Styls kannten nur die erste und erreichten sie bloß dadurch, daß sie die hohen Schönheiten an den Statuen ihrer Meister, die, wie Winkelmann sagt, wie von der Natur abstrahirte Ideen und nach einem Lehrgebäude gebildete Formen waren, mäßigten, und dadurch wieder eine größere Mannichfaltigkeit erhielten.

Denn der Begriff jedes Dings ist nur einer, und was nicht nach der Natur, deren Charakter Differenz, sondern nach dem Begriff gemacht ist, ist nothwendig ebenso eins als der Begriff.

Von den zwei Arten der Grazie sagt Winkelmann¹, es sey mit diesen wie mit der Venus, welche auch eine gedoppelte Natur habe. Die eine sey, wie die himmlische Venus, von höherer Geburt und von der Harmonie gebildet und beständig und unveränderlich wie die ewigen

¹ a. a. D. Bb. 7, S. 106. 107.

Gefetze von dieser. Die zweite sey, wie die von der Diana geborene Venus, mehr der Materie unterworfen, eine Tochter der Zeit und nur eine Begleiterin der ersten. Diese lasse sich herunter von ihrer Hoheit, ohne sich zu erniedrigen, und mache mit Milbigkeit denjenigen sich bekannt, die auf sie aufmerksam sind. Jene andere aber sey sich selbst genugsam und biete sich nicht an, sondern wolle gesucht seyn, und sey zu erhaben, um sich sehr sinnlich zu machen. Diese höhere und geistigere Grazie nun ist es, die in den Werken der höheren und älteren Künstler, im olympischen Jupiter des Phidias, in der Gruppe der Niobe u. a.

Der zweite Styl der Kunst gesellte nun zu dem ersten oder zur geistigen Anmuth die sinnliche, welche in der Mythologie durch den Gürtel der Venus bedeutet wird. Zuerst in der Malerei (durch Parrhasius), wie begreiflich, da diese Kunst sich unmittelbarer zu ihr hinneigt. Der Erste, der sie in Marmor und Erz ausdrückte, war Praxiteles, der ebenso wie Apelles, der Maler der Grazie, in Jonien, dem Vaterland des Homer in der Poesie und der harmonischen Säulenordnung in der Architektur, geboren war.

Es erhellt schon aus der bisherigen Darstellung, daß die eigentlichen Meister des schönen Styls unmittelbar von der hohen, rhythmischen Schönheit zu der vollendeten, welche die Wahrheit der Formen mit der Anmuth der Verhältnisse verbindet, fortgingen, und daß die der hohen Schönheit beraubte, bloß sinnliche Anmuth sich erst einfand, nachdem die Kunst, welche durch jene zwei Stufen zu ihrem Culminationspunkt gelangt war, wieder nach der entgegengesetzten Richtung zu sinken begann. Wenigstens, wenn es Werke der ächten Kunst gibt, welche der sinnlichen Grazie vornehmlich geweiht scheinen, so ist der Grund davon mehr in dem Gegenstand als in der Kunst zu suchen. So war, wenn der Jupiter des Phidias ein Werk des hohen Styls ist, die Venus des Praxiteles allerdings ein durch die sinnliche Anmuth ausgezeichnetes Werk. Ein vollkommenes Beispiel der Verbindung der hohen und geistigen Schönheit, in welcher keine Leidenschaft, sondern nur Größe der Seele erscheint, mit der sinnlichen Anmuth ist die Gruppe des Laokoon. Winkelmann hat in Ansehung derselben

vorzüglich auf die in ihr herrschende Mäßigung des Ausdrucks aufmerksam gemacht. Goethe in einem Aufsatz der *Propyläen* hat gezeigt, daß sie ebenso ausgezeichnet ist von Seiten einer gewissen sinnlichen Anmuth, die sie im Einzelnen und im Ganzen hat.

Wir haben die zwei Kategorien der Plastik, das Reale oder Nothwendige und das Ideale oder die Anmuth bisher bloß in ihrer Allgemeinheit betrachtet. Wir haben nun zu zeigen, wodurch sich jede derselben im Einzelnen ausdrücke.

Das Reale oder Nothwendige beruht, wie schon in dem Satz selbst angezeigt ist, auf der Wahrheit und Richtigkeit der Formen. Unter dieser Wahrheit wird hier keineswegs jene empirische, sondern jene höhere verstanden, die auf abstrakten, von der Natur und der Besonderheit abgefonderten, mit dem reinen Verstand aufgefaßten Begriffen beruht (dieß als Anmerkung zu erinnern) wie die Wahrheit in den Werken des ältesten Styls. Die Wahrheit in dem höchsten Sinne ist das Wesen der Dinge selbst, das aber in der Natur in die Form gebildet und durch die Besonderheit mehr oder weniger verworren und unerkennbar gemacht ist. Deshalb kann diese höhere Art der Wahrheit nicht unmittelbar aus Nachahmung der Natur entspringen, sondern nur aus einem System von Begriffen, das anfangs einen härteren und edigen Styl bildet, bis auch dieses System von Regeln selbst wieder zur Natur wird und die Anmuth eintritt, denn das Zeichen der Anmuth ist die Leichtigkeit; alles aber, was durch Natur geschieht, sagt ein Alter, geschieht mit Leichtigkeit. Jene höchste Art der Wahrheit ist, wie schon S. 20 bewiesen, an sich mit der Schönheit eins, und so konnten die Meister des hohen Styls, indem sie bloß nach dieser Art der Wahrheit trachteten, dennoch eben deswegen und unmittelbar die geistige Schönheit erreichen. Sie ahnten nicht das Individuelle nach, in welchem jederzeit mehr oder weniger Formen sich finden, die sich vollkommener finden lassen, sondern einen allgemeinen Begriff, welchem angemessen kein einzelner oder besonderer Gegenstand existiren konnte. Wie die Wissenschaft das Persönliche — Neigung und Interesse — abstreifen muß, um die Wahrheit an und für sich selbst zu

erreichen, so haben auch diese sie erreicht, indem sie alles die persönliche Neigung Ansprechende aus ihren Bildern entfernten.

Um nun ins Einzelne zu gehen, so beruhte jene abstrakte Wahrheit in Bildung der einzelnen Formen des menschlichen Leibs vorzüglich darauf, das Uebergewicht des Geistes auch körperlich auszudrücken, also denjenigen Organen, welche auf geistigere Verhältnisse deuten, das Uebergewicht über die andern zu geben, die mehr eine sinnliche Bestimmung haben. Hierauf gründet sich das sogenannte griechische Profil, welches nichts anderes als ein Uebergewicht der edleren Theile des Kopfes über die minder edlen andeutet. Hierauf gründet sich die dem hohen Styl eigenthümliche Auszeichnung der Augen, die dadurch erreicht wurde, daß sie allezeit tiefer gebildet wurden, als sie insgemein in der Natur erscheinen. Dieß geschah wirklich nach einem ganz abstrakten Begriff, um an diesem Theile mehr Licht und Schatten hervorzubringen, und dadurch das Auge, welches insbesondere an sehr großen Figuren unerkennbarer wurde, als lebhafter und wirksamer auszuzeichnen. Auch in Ansehung des Auges ging man in den früheren Zeiten nicht auf eine Nachahmung, sondern nur auf eine symbolische Bezeichnung der Natur (wie das eben Angeführte beweist), und daraus folgte auch, daß der Augenstern z. B. erst in späteren Zeiten der Kunst besonders angedeutet wurde. Sonst, wie gesagt, bestand die Schönheit der Formen im Einzelnen vorzüglich auf der Mäßigung aller der Theile, welche näheren Bezug auf die Nahrung und überhaupt auf das Thierische oder die Wollust hatten, z. B. des Ueberflusses der weiblichen Brüste, welche die Griechinnen selbst in der Natur zu mäßigen durch künstliche Mittel sich bestrebten. Dagegen wurde die männliche Brust vorzüglich prächtig gewölbt, und zwar in einem gewissen umgekehrten Verhältniß zu der Erhabenheit des Hauptes und der Stirne. Die Köpfe des Neptunus, dem die Brust geweiht war, finden sich auf allen geschnittenen Steinen bis unter die Brust ausgeführt, viel seltener die der andern Gottheiten. Der Unterleib erschien ohne eigentlichen Bauch an den edleren Gottheiten, der nur dem Silen und den Faunen zugetheilt wurde. Außer der allgemeinen Mäßigung besonderer Theile strebten die griechischen Künstler

auch jene aus männlichem und weiblichen Wesen gemischte Naturen, welche die asiatische Weichlichkeit durch Verschneidung zarter Knaben hervorbrachte, in der Kunst nachzuahmen, und so gewissermaßen einen Zustand der Nichttrennung und der Identität der Geschlechter zu repräsentiren, welcher Zustand, in einer Art des Gleichgewichts erreicht, welches nicht bloße Nullität, sondern wirkliche Verschmelzung der beiden widerstreitenden Charaktere ist, mit zu dem Höchsten gehört, was die Kunst vermag.

Was den zweiten Theil der plastischen Kunst, nämlich Maß und Verhältnisse der Theile betrifft, so ist dieser einer der schwersten, und worüber noch am wenigsten durch Theorie ausgemacht ist. Offenbar zwar ist, daß die griechischen Künstler für das Verhältniß im Ganzen und Einzelnen ihre bestimmten Regeln gehabt; nur aus einem solchen Lehrgebäude über die Proportionen läßt sich die Uebereinstimmung in den Werken der Alten begreifen, die fast alle wie aus Einer Schule zu sehn scheinen. (Die alten Theoristen sind uns verloren gegangen.) Neuere haben zwar empirische Abstraktionen von den Werken der Alten hierüber gemacht, aber allgemeine Gründe oder eine Herleitung dieser Verhältnisse aus solchen Gründen wird noch gänzlich vermißt, und Winkelmann selbst hat über diesen Gegenstand in seine Geschichte der Kunst eine Anleitung von Mengs eingerückt, welche nach dem Zeugniß selbst von Künstlern höchst unverständlich ist. Was also die Ausübung der Kunst betrifft, so kann man bis jetzt, da in der neueren Welt nie wieder eine wahre Kunstschule und ein System der Kunst, wie unter den Alten, sich gebildet hat, den Lehrling der Kunst bloß an die empirische Beobachtung der in den schönsten Werken des Alterthums angenommenen Verhältnisse verweisen. Die Theorie aber hat hier eine Lücke, welche auszufüllen noch viel höhere Untersuchungen erfordert werden, die sich nicht bloß auf diesen besonderen Gegenstand, die Proportionen der menschlichen Gestalt, sondern auf ein allgemeines Gesetz aller Proportionen der Natur erstrecken müßten.

Die letzte, vollendete Schönheit entspringt aus der Verbindung der beiden ersten Arten, aus der Schönheit der Formen und der Schönheit

der Verhältnisse. Der höchste Repräsentant dieser Schönheit unter den uns übrig gebliebenen Werken des Alterthums ist die Statue des Apollon, von der Winkelmann sagt, sie sey das höchste Ideal der Kunst unter allen. „Der Künstler, sagt er ¹, hat dieses Werk ganz auf das Ideal gebaut, und er hat nur ebensoviel von der Materie dazu genommen als nöthig war, um seine Absicht auszuführen und sichtbar zu machen. Ueber die Menschheit erhaben ist sein Gewächs, und sein Stand zeuget von der ihn erfüllenden Größe. Ein ewiger Frühling, wie in dem glücklichen Elysien, bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend und spielt auf dem stolzen Gebäude seiner Glieder.“

In allen Werken dieser Art überhaupt zeigt sich die Hoheit und Größe durch Aumuth gemäßigt aber nicht erniedrigt, und umgekehrt: die Aumuth ist, beseelt von jener höheren und geistigen Schönheit, zugleich erhaben und streng.

§. 125. Die plastische Kunst ist die vollendete Einbildung des Unendlichen ins Endliche. Denn jede Einheit, z. B. die der Einbildung des Unendlichen ins Endliche, in ihrer Vollendung schließt die andere in sich. Nun ist aber die Plastik unter den realen Kunstformen diejenige, welche die reale Einheit, die der Form, und die ideale, die des Wesens, allein vollkommen gleichsetzt (nach §. 105). Demnach ist sie auch die vollendete Einbildung des Unendlichen ins Endliche.

Anmerkung. (Musik ist die Einbildung der Einheit in die Vielheit als solche als Form, daher real; Malerei die Einbildung der Form in das Wesen als solches, daher rein ideal.)

Zusatz 1. Der plastischen Kunst eignet vorzugsweise Erhabenheit. — Nach dem Begriff der Erhabenheit §. 65. Denn diese ist wirklich das im relativen Universum angeschaute wahre Universum. Nun aber kann die Einbildung des Unendlichen ins Endliche in der Plastik wirklich nicht vollendet seyn, ohne daß das Endliche selbst als solches

¹ a. a. O. Bb. 6, S. 260.

zugleich relativ unendlich sey. In der Plastik wird also vorzugsweise das relativ oder sinnlich Unendliche Symbol des an sich und absolut Unendlichen.

Die menschliche Gestalt, welche der vornehmste Gegenstand der Plastik ist, muß, um wirklicher, sichtbarer Ausdruck der Vernunft zu seyn, schon durch das rein Endliche an ihr unendlich und ein Universum seyn, wie dieß auch im Vorhergehenden bewiesen worden.

Anmerkung. Die vorzüglichste Wirkung der Kunst und vorzugsweise der plastischen ist: daß das absolut Große, das an sich Unendliche in die Endlichkeit gefaßt, und wie mit Einem Blicke gemessen wird. Dieß ist es, wodurch sich die Einbildung des Unendlichen ins Endliche für den Sinn ausdrückt. Das an sich und absolut Große in die Endlichkeit gefaßt, wird dadurch nicht eingeschränkt und verliert nichts von seiner Größe, daß es dem Geist in der ganzen Begreiflichkeit eines Endlichen erscheint, vielmehr wird eben durch diese Faßlichkeit uns seine ganze Größe offenbar. Großentheils kommt hierauf zurück, was Winkelmann die hohe Einfalt in der Kunst nennt. Man könnte sagen, diese Einfalt in der Größe, mit der sich uns ein hohes Kunstwerk darstellt, sey der äußere Ausdruck jener inneren Einbildung des Unendlichen ins Endliche, die das Wesen des Kunstwerks ausmacht. Alles Große erscheint mit Einfalt ausgeführt, sowie dagegen alles Unterbrochene, und was getheilt betrachtet werden muß, uns auch den Eindruck der Kleinheit und bei gänzlicher Ueberladung der Kleinlichkeit gibt.

Zusatz 2. Der erste Satz ist auch so auszudrücken: die plastische Kunst stellt die höchste Verührung des Lebens mit dem Tode dar. — Denn das Unendliche ist das Princip alles Lebens und von sich selbst lebendig; das Endliche aber oder die Form ist todt. Da nun beide in den plastischen Werken zur größten Einheit übergehen, so begegnen sich hier Leben und Tod gleichsam auf dem Gipfel ihrer Vereinigung. Das Universum, wie der Mensch, ist aus Unsterblichem und Sterblichem, Leben und Tod gemischt. Aber in der ewigen Idee ist das dort sterblich Erscheinende zur absoluten Identität mit dem Unsterblichen gebracht

und nur Form des an sich Unendlichen. Als solche stellt es sich in den plastischen Werken dar, wie Winkelmann in der vorhin angeführten Stelle sagt, der Bildner des Apollon habe nur so viel Materie zu diesem Werke genommen, als nöthig gewesen, seine geistige Absicht auszudrücken. Die Materie und der Begriff sind hier wahrhaft eins; jene ist nur der in Objektivität verwandelte Begriff, also er selbst, nur von einer andern Seite angesehen.

§. 126. In der Plastik hört die geometrische Regelmäßigkeit auf herrschend zu seyn. — Denn hier ist nicht eine endliche, mit dem bloßen Verstande, sondern eine unendliche, nur mit der Vernunft zu fassende Gesetzmäßigkeit, die zugleich die Freiheit ist. In Bezug auf endliche Gesetzmäßigkeit ist alle Plastik transcendent.

Die Malerei ist ihr (der geometrischen Regelmäßigkeit) noch unterworfen dadurch, daß sie eine endliche, beschränkte Wahrheit darstellt. Die Malerei hat einzig darum die Linienperspektive zu beobachten, weil sie auf einen endlichen Gesichtspunkt beschränkt ist. Die Plastik geht auf eine allseitige, demnach unendliche Wahrheit. So wenig die Formen des menschlichen Leibs an und für sich selbst durch jene endliche Gesetzmäßigkeit bestimmbar sind, so wenig die des plastischen Kunstwerks. Wenn man die Formen eines schönen Körpers auf Linien ausdrücken will, so sind es solche, die ihren Mittelpunkt beständig verändern, und fortgeführt niemals eine regelmäßige Figur wie den Cirkel beschreiben. Es ist dadurch eine größere Mannichfaltigkeit zugleich und Einheit gesetzt. Größere Mannichfaltigkeit, denn der Cirkel z. B. ist immer sich selbst gleich. Größere Einheit, denn man setze, daß das Gebäude des Leibes aus Formen bestehe, die dem Cirkel gleichen, so würde eine die andere ausschließen, keine aus der andern mit Stetigkeit herfließen, dagegen in einem schönen organischen Leib jede Form als der unmittelbare Ausfluß der andern erscheint, eben deswegen, weil keine insbesondere eine beschränkte ist.

§. 127. Die Plastik kann vorzugsweise kolossal bilden. — Dieß ist nämlich der Fall in Vergleichung mit der Malerei und dem Basrelief. Grund: weil ganz unabhängig von einem Raume

bildend, den die Malerei und das Basrelief noch mit dem Gegenstande zugleich darzustellen hat. Wollte die Malerei kolossal bilden, so würde sie den Raum, den sie dem Gegenstande gibt, entweder gleichfalls mit vergrößern, oder nicht. Im ersten Fall bliebe das Verhältniß unverändert, im andern würde, weil die Relation doch nicht aufgehoben ist, nur das Unförmliche entstehen, keineswegs aber das Große. Da alle Schätzung von Größe auf Relationen zu einem gegebenen empirischen Raum beruht, so kann die Kunst das Kolossale, ohne in das Unförmliche zu gerathen, nur insofern bilden, als sie von den Beschränkungen des vom Gegenstand verschiedenen Raums innerhalb ihrer Darstellungen selbst befreit ist.

Anmerkung. Denn der außer dem Gegenstand zufälligerweise befindliche große oder kleine Raum hat auf die Schätzung seiner Größe keinen Einfluß. — Neuere haben gegen den kolossalen Jupiter des Phidias eingewendet, daß wenn er sich (da er sitzend vorgestellt war) von seinem Thron erhoben, er das Tempeldach hätte einstoßen müssen, und haben dieß als eine Unschicklichkeit angesehen. Ganz unkünstlerisch geurtheilt. Jedes plastische Werk ist eine Welt für sich, das seinen Raum wie das Universum in sich selbst hat, und auch nur aus sich selbst geschätzt und beurtheilt werden muß; der äußere Raum ist ihm zufällig und kann zu seiner Schätzung nichts beitragen.

§. 128. Die Plastik stellt ihre Gegenstände als die Formen der Dinge dar, wie sie in der absoluten Ineinsbildung des Realen und Idealen begriffen sind.

Von der Musik wurde (§. 83) bewiesen, daß ihre Formen Formen der Dinge sind, wie sie in der realen Einheit existiren, von der Malerei, wie sie in der idealen Einheit vorgebildet sind (§. 88). Da nun (nach §. 105) die Plastik die Kunstform ist, in welcher die absolute Ineinsbildung der beiden Einheiten objektiv wird, so stellt sie auch ihre Gegenstände als Formen der Dinge dar, wie sie in der absoluten Ineinsbildung des Realen und Idealen begriffen sind.

Erläuterung. Von der Malerei wurde im Zusatz 1. zu §. 88 bewiesen, sie gehe vorzugsweise auf Darstellungen der Ideen als solcher.

Jede Idee nämlich, als das vollkommene Ebenbild des Absoluten, hat wie dieses selbst zwei Seiten, eine reale und ideale. Von jener Seite angeschaut erscheinen die Ideen als Dinge, nur von der idealen erscheinen sie als Ideen, obgleich das, worin die beiden Seiten eins sind, selbst wieder die Idee ist. Die Malerei stellt also die Ideen vorzugsweise als Ideen, d. h. von der idealen Seite dar, die Plastik aber so, daß sie zugleich ganz Idee und ganz Ding sind. Die Malerei gibt ihre Gegenstände keineswegs für real, sondern will sie ausdrücklich als ideal angesehen wissen. Die Plastik, indem sie ihre Gegenstände als Ideen darstellt, gibt sie doch zugleich als Dinge, und umgekehrt; sie stellt also wirklich das absolut Ideale auch zugleich als das absolut Reale dar, und dieß ist ohne Zweifel der höchste Gipfel der bildenden Kunst, wodurch sie in die Quelle aller Kunst und aller Ideen, aller Wahrheit und Schönheit, nämlich in die Gottheit zurückkehrt.

§. 129. Die Plastik kann sich selbst in ihren höchsten Forderungen einzig durch Darstellung der Götter genügen. — Denn sie stellt vorzugsweise die absoluten Ideen dar, die als ideal zugleich real. Aber die Ideen, real angeschaut, sind Götter (§. 28), die Plastik bedarf also vorzüglich der göttlichen Naturen ꝛc.

Erläuterung. Diese Behauptung ist nicht empirisch gemeint nämlich so, daß die plastische Kunst niemals ihre wahre Höhe erreicht hätte, ohne Götter darzustellen. Es ist allerdings gewiß, daß die Nothwendigkeit, in der sich die griechischen Künstler befanden, Bilder von Göttern zu entwerfen, sie nöthigte unmittelbar sich über die Materie zu erheben, in das Reich des Abstrakten und Körperlosen zu bringen, und das Ueberirdische und von der bedürftigen und abhängigen Natur Abgesonderte zu suchen. Allein die Meinung ist eigentlich diese, daß die Plastik an und für sich selbst, und wenn sie nur sich selbst und ihren besonderen Forderungen genügen will, Götter darstellen muß. Denn ihre besondere Aufgabe ist eben, das absolut Ideale zugleich als das Reale, und demnach eine Indifferenz darzustellen, die an und für sich selbst nur in göttlichen Naturen seyn kann.

Man kann also sagen, daß jedes höhere Werk der Plastik an und

für sich selbst eine Gottheit sey, gesetzt, daß auch noch kein Name für sie existire, und daß die Plastik, wenn sie nur sich selbst überlassen alle Möglichkeiten, die in jener höchsten und absoluten Indifferenz beschlossen liegen, als Wirklichkeiten darstellte, dadurch von sich selbst den ganzen Kreis göttlicher Bildungen erfüllen und die Götter erfinden müßte, wenn sie nicht wären. Von der anderen Seite betrachtet, muß man sagen, daß, da das Wesen des griechischen Polytheismus (nach dem, was S. 30 ff. bewiesen wurde) in der reinen Begrenzung von der einen und der ungetheilten Absolutheit von der andern Seite bestand, da ferner diese Götterwelt in sich wieder eine Totalität, ein beschlossenes System bildete, eben dadurch auch die Möglichkeit für die plastische Kunst begründet war sich frühzeitig zu begrenzen, ihre Gegenstände in streng abgesonderte Formen zu fassen, und ein ebenso in sich beschlossenes System der Götterbildungen zu entwerfen; als es schon zuvor in der Mythologie vorhanden war. Die plastische Kunst der Griechen bildet eben deswegen für sich wieder eine Welt, der, wie sie nach innen vollendet ist, ebenso auch nach außen nichts gebricht, worin alle Möglichkeiten erfüllt, alle Formen gesondert und strenge bestimmt sind. Das Ansehen des Jupiter, des Neptunus und aller männlichen Gottheiten war ein für immer bestimmtes, ebenso das der weiblichen Gottheiten. (Vollkommene Aehnlichkeit der Köpfe auf allen Münzen.) Dadurch wurde die Kunst gleichsam canonisch und exemplarisch; es gab keine Wahl mehr in ihr, das Nothwendige herrschte.

S. 130. Die Werke der plastischen Kunst werden vorzugsweise die Charaktere der Ideen in ihrer Absolutheit an sich tragen. — Unmittelbare Folge aus dem Vorhergehenden.

Erläuterung. Das Wesen der Ideen ist, daß in ihnen Möglichkeit und Wirklichkeit jederzeit oder vielmehr ohne Zeit eins sind, daß sie alles, was sie seyn können, in der That und zumal sind. Dadurch entsteht die höchste Befriedigung, und — weil in diesem Zustand kein Mangel, kein Gebrechen denkbar, also nichts vorhanden ist, wodurch sie aus ihrer Ruhe weichen könnten — das höchste Gleichgewicht und die tiefste Ruhe in der höchsten Thätigkeit.

Dieser Charakter, wie er hier angegeben ist, ist der Charakter der plastischen Götterbildungen, jeder nämlich in ihrer Art. Jede ist vollendet, jede ruht in der höchsten Befriedigung, ohne deswegen untätig zu scheinen. Nur die Thätigkeit, welche das Gleichgewicht der Seele aufhebt, der Ernst und die Arbeit, welche die Stirne der Sterblichen furcht, ebenso wie die Lust und die Begier, welche sie aus sich selbst herauszieht, sind von ihrem Angesicht verschwunden. In dieser erhabenen Gleichgültigkeit kann keine Möglichkeit der Wirklichkeit vorangehen; deswegen ist „mit der Neigung zugleich auch alle Spur des Willens, der nicht zugleich That und Befriedigung wäre, aus ihnen ausgelöscht“¹. Sie erscheinen als Wesen, die schlechtthin um ihrer selbst willen und ganz in sich selbst sind. Sie erscheinen unbeschränkt von außen, denn sie sind gleichsam nicht im Raum, sondern tragen ihn selbst in sich als eine geschlossene Schöpfung. Jeder fremden Berührung entrückt, erscheint auch, was in ihnen wirklich Begrenzung ist, als ihre Vollkommenheit und Absolutheit. Eben durch diese sind sie in sich selbst.

§. 131. Das höchste Gesetz aller plastischen Bildungen ist Indifferenz, absolutes Gleichgewicht der Möglichkeit und Wirklichkeit. — Unmittelbare Folge aus dem Vorhergehenden. Dieses Gesetz ist allgemein, denn das höhere plastische Werk ist schon für sich ein Gott, auch wenn es einen Sterblichen darstellen sollte. Auch der Mensch, wenn er leidet, soll leiden, wie ein Gott leiden würde, wenn er dessen fähig wäre. Schon aus dem Begriff der Götter folgt, daß sie alles Leidens entbunden erscheinen, und nur Prometheus, das Urbild aller tragischen Kunst, leidet als Gott. In den Göttergestalten kann also an und für sich selbst kein Ausdruck angetroffen werden, der das innere Gleichgewicht der Seele aufgehoben zeigte.

In der Konstruktion der Malerei wurde (§. 87) behauptet, daß auch in ihren Darstellungen der Ausdruck gemäßigt werden müsse. Allein in der Malerei ist dieß nicht so unmittelbar der Fall als in der Plastik. Die Malerei muß ihn mäßigen, damit er der Schönheit nicht

¹ Schiller über die ästhetische Erziehung des Menschen (Taschenausgabe von 1847, Bb. 12, S. 62).

nachtheilig werde, worunter hier die ideale Schönheit, die Grazie verstanden wird, deren die Malerei, als die ideale Form, vorzüglich sich bestrebt. Allein in der Plastik ist der gemäßigte Ausdruck und das Ansehen, welches einen innerlich abgewogenen Zustand der Seele erkennen läßt, an sich nothwendig, wegen des Berufs, ein Bild der göttlichen Natur und der in ihr wohnenden Indifferenz zu seyn. Dieses ist das Erste, die Schönheit ist die nothwendige und unmittelbare Wirkung oder Erscheinung davon. — So haben Schönheit und Wahrheit in ihrer Absolutheit einen gemeinschaftlichen Grund — die Indifferenz.

Ich führe nur einige Beispiele dieses ruhigen, über Leidenschaft und Gewaltthaten erhabenen Ausdrucks in griechischen Werken, sowohl die Götter als, die sterbliche Naturen vorstellen, an.

Das höchste Urbild der Ruhe und der Indifferenz ist der Vater der Götter; daher wird dieser in ewiger Heiterkeit, gleichsam ungerührt von Empfindungen vorgestellt. Eine größere Thätigkeit darf dem Apollon zugeschrieben werden; da er der ideale unter den Göttern ist. Diese größere Thätigkeit wird ausgedrückt durch die Erhabenheit seines Ganges, den kühnen Schwung seines Leibes, auf dem die ewige Schönheit spielt. Uebrigens ist auch in ihm die höchste Schönheit in der tiefsten Ruhe gebildet. „Keine Adern, noch Sehnen, sagt Winkelmann¹, erhitzen und erregen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllt.“ — Er ist vorgestellt, wie er den Python, gegen den er erst seinen Bogen gebraucht, verfolgt, wie sein mächtiger Schritt ihn erreicht und erlegt hat. Aber er ist nicht auf seinen Gegenstand geheftet. „Von der Höhe seiner Genügsamkeit gehet sein erhabener Blick, wie ins Unendliche, weit über seinen Sieg hinaus. Verachtung sitzt auf seinen Lippen, und der Unmuth, welchen er in sich zieht, bläht sich in den Rüstern seiner Nase und steigt bis in die stolze Stirne hinauf. Aber der Friede, welcher in einer göttlichen Stille auf ihr schwebet, bleibt ungestört u. s. w.“

¹ Ebendasselbst.

Von den vornehmsten Beispielen des gemäßigten Ausdrucks in Darstellung menschlichen Handelns und Leidens, dem Laokoon und der Niobe, ist schon bei der Malerei die Rede gewesen. Aber über die Niobe will ich noch bemerken, daß sie schon dem Gegenstand nach zu den höchsten Werken gehört. Die Plastik stellt sich in ihr gleichsam selbst dar, und sie ist das Urbild der Plastik, vielleicht eben so, wie Prometheus das der Tragödie. Alles Leben beruht auf der Verbindung eines an sich Unendlichen mit einem Endlichen, und das Leben als solches erscheint nur in der Entgegensetzung dieser beiden. Wo ihre höchste oder absolute Einheit ist, ist, relativ betrachtet, der Tod, aber eben deswegen wieder das höchste Leben. Da es nun überhaupt Werk der plastischen Kunst ist, jene höchste Einheit darzustellen, so erscheint das absolute Leben, von dem sie die Abbilder zeigt, an und für sich schon, und verglichen mit der Erscheinung, als Tod. Aber in der Niobe hat die Kunst dieses Geheimniß selbst ausgesprochen, dadurch, daß sie die höchste Schönheit in dem Tode darstellt, und die nur der göttlichen Natur eigne, der sterblichen aber unerreichbare Ruhe — diese im Tod gewinnen läßt, gleichsam um anzudeuten, daß der Uebergang zum höchsten Leben der Schönheit in der Beziehung auf das Sterbliche als Tod erscheinen müsse. Die Kunst ist also hier auf gedoppelte Weise symbolisch; sie wird nämlich wieder zur Auslegerin von ihr selbst, so daß, was alle Kunst wolle, hier in der Niobe ausgesprochen vor Augen liegt.

Anmerkung, das Verhältniß zur Malerei betreffend. — Die Malerei ist rein ideale Kunstform. Das Wesen des Idealen = Thätigkeit. Daher ist in der Malerei mehr Thätigkeit und mehr Ausdruck der Leidenschaft erlaubt. Nur findet die Eine Beschränkung statt, daß die sinnliche Schönheit, Anmuth und Grazie nicht aufgehoben werde. Jene letzte Schönheit, die Erhabenheit ist, und die ursprünglich als totale Indifferenz von Unendlichem und Endlichen nur in Gott wohnt, ist nur der Plastik möglich darzustellen.

Noch einige Bestimmungen der plastischen Kunst.

Zu erwarten ist, wegen der unendlichen Wiederholung von allem in allem, daß auch in der Plastik κατ' ἐξοχήν wieder die anderen

plastischen Formen, obgleich in sehr eingeschränkter Gültigkeit, zurück-
 kehren. — Hierauf beziehen sich die folgenden Sätze.

§. 132. Der architektonische Theil der Plastik, soweit
 er in ihr auf eine untergeordnete Art stattfindet, ist die
 Draperie oder Bekleidung.

Architektonisch ist die Draperie, weil sie mehr oder weniger nur eine
 Allegorie oder Andeutung (Echo) der Formen der organischen Gestalt ist.
 Diese Andeutung beruht fürnehmlich auf dem Gegensatz der Falten und
 des Flachen, Faltenlosen. Ein erhobenes Glied, von dem ein freies
 Gewand auf beiden Seiten herabfällt, ist in der Natur nie ohne Falten,
 und diese fallen dahin, wo eine Hohlung ist. — An Werken des alten
 Styls gehen die Falten meist gerade. In dem schönsten und vollenden-
 detsten Style der Kunst gingen sie mehr in gezogenen Bogen, und der
 Mannichfaltigkeit halber wurden sie gebrochen, aber so, daß sie wie
 Zweige von einem gemeinschaftlichen Stamm und mit einem sehr sanften
 Schwung ausgingen. In der That kann es keine herrlichere und schö-
 nere Architektonik geben als die der vollendetsten Draperie in den
 griechischen Werken. Die Kunst, das Nackte darzustellen, potenzirt sich
 hier gleichsam selbst, indem sie die organische Form auch durch ein
 fremdartiges Medium hindurch erkennen läßt; und je weniger unmit-
 telbar, je mehr mittelbar sie hier darstellt, desto schöner wird dieser
 Theil der Kunst. Indes bleibt die Draperie doch immer dem Nackten
 untergeordnet, welches die wahre und erste Liebe der Kunst ist. Die
 Kunst verschmäh't die Verhüllung, insofern sie bloß Mittel und nicht
 etwa selbst wieder zur Allegorie der Schönheit gemacht wird, da sie
 durchaus für den höchsten Sinn gebildet ist, und den niedrigen, auch
 wo sie unverhüllt ist, verschmäh't. Wie kein Volk einen höheren Sinn
 für Schönheit hatte, als die Griechen, so war auch keines, welches von
 jener falschen und unkeuschen Scham, die sich Decenz nennt, entfernter.
 Die Draperie in Kunstwerken konnte darum keinen außer der Kunst
 liegenden Zweck haben, und selbst nur um der Schönheit willen, nicht
 in sogenannter sittlicher Absicht, ausgebildet werden; daher auch die
 griechische Kleidung einzig schön genannt werden kann.

§. 133. Der malerische Theil der Plastik, inwiefern er in ihr stattfinden könnte, müßte sich auf die Gruppierung oder Zusammenfügung mehrerer Gestalten zu einer gemeinschaftlichen Handlung beziehen. — Denn da es bei einer beträchtlichen Composition nicht zu vermeiden wäre, daß einzelne Figuren durch andere verdeckt und für Betrachtung des Ganzen ein gewisser, bestimmter Gesichtspunkt nothwendig würde, so würde die Plastik sich dadurch eine der Malerei ähnliche Beschränkung geben. Allein man sieht schon aus der Sache selbst, wie nothwendig die Plastik sich in Rücksicht der Composition auf wenig Gestalten zu beschränken hat, und sie kann dieß um so eher, da sie die einzige bildende Kunst ist, welcher die Gestalt an und für sich genügt, und die nichts außer ihr bedarf. Die Malerei hat wenigstens den Grund darzustellen, und begnügt sich schon darum weniger mit Einer Gestalt, weil sie dem Raum Bedeutung geben muß. Eben deswegen aber, weil die Malerei ihren Gegenständen den Grund zugibt, hat sie zugleich das Verbindungsmittel für sie, anstatt daß die Plastik, wo jede Gestalt für sich und von allen Seiten beschlossn ist, wenn sie zu viele Gestalten durch ein äußeres Medium, z. B. den Boden, auf den sie gestellt werden, verbinden wollte, dadurch dem Außerwesentlichen eine zu große Bedeutung geben würde.

Man kann also behaupten, daß eben in der Absolutheit der Plastik der Grund liegt, warum sie sich nicht auf zusammengefügtere Compositionen ausdehnt, indem in Einem oder in Wenigen ihre ganze Größe beschlossn liegt, die nicht auf der Ausdehnung im Raum, sondern allein auf der inneren Vollendung und Beschlossenheit des Gegenstandes beruht, demnach eine Größe ist, die nicht empirisch, sondern der Idee nach geschätzt wird. Wie die Natur zur Vollendung jedes einzelnen ihrer organischen Werke dadurch gelangt, daß sie Länge und Breite aufhebt, und alles concentrisch aufstellt, so schließt auch die bildende Kunst in der Plastik als ihrer Blüthe sich dadurch, daß sie alles gegen den Mittelpunkt zusammenzieht und scheinbar sich beschränkend sich zur Totalität erweitert.

Ich schließe die Construction der Plastik mit einigen

Allgemeinen Anmerkungen über die bildende Kunst überhaupt.

Wir haben gleich anfänglich die bildende Kunst überhaupt construiert als die reale Seite der Kunstwelt, deren zu Grunde liegende Einheit also die Einbildung der Identität in die Differenz ist. Diese ist vollendet ohne Zweifel da, wo das Allgemeine das ganze Besondere, das Besondere das ganze Allgemeine ist. Dieß ist vorzugsweise nur in der Plastik der Fall. Wir sind also sicher, die Construction der bildenden Kunst vollendet, d. h. in ihren Anfangspunkt zurückgeführt zu haben. Der allgemeine Umfang, in welchen ihre Formen fallen, ist der der realen Einheit, die, in ihrem An=sich dargestellt, selbst wieder eine Indifferenz ist. Durch Differenzirung gehen aus ihr die reale und die ideale Form hervor, jene als Musik, diese als Malerei. Sie selbst drückt sich als Indifferenz erst vollkommen in der Plastik aus.

Man könnte der von uns statuirten Aufeinanderfolge der drei Grundkünste folgende andere entgegensetzen. Zugegeben, könnte man sagen, und vorausgesetzt, daß die bildende Kunst der realen Einheit entspricht und in ihren Formen gemäß den Formen der letzteren construiert werden muß, so wird die Plastik in dem System der Kunst nothwendig der Materie in der Natur entsprechen und die erste Potenz der bildenden Künste bezeichnen. Das An=sich der Kunst kleidet sich hier, wie das An=sich der Natur ganz in Materie und Körper. Durch die zweite Potenz wird die Materie ideal, in der Natur durch das Licht, in der Kunst durch die Malerei. Endlich in der dritten wird die reale und ideale eins; das dem Realen oder der Materie Verbundene oder Eingebildete wird zum Klang oder Laut, in der Kunst zur Musik und zum Gesang. Hier wird also der absolute Erkenntnißakt mehr oder weniger von den Fesseln der Materie befreit, und sie selbst bloß als Accidens setzend, objektiv und als Akt der Einbildung der ewigen Subjektivität in die Objektivität erkennbar. — Hier ist also die umgekehrte Ordnung der von uns angenommenen. Diese andere Ordnung schiene sich noch dadurch zu

empfehlen, daß sie den Uebergang von der bildenden Kunst zur lebenden unmittelbarer und stetiger machen läßt. Die Materie löst sich allmählich ins Ideale auf: — in der Malerei schon ins relativ-Ideale, in dem Licht; in der Musik, und dann noch mehr in Rede und Poesie in das wahrhaft Ideale, in die vollkommenste Erscheinung des absoluten Erkenntnißaktes.

Der Mißverstand, auf welchem diese Ordnung beruhen würde, wäre der der Potenzen in der Philosophie. Die Meinung ist nicht, daß die Potenzen wahre reale Gegensätze bilden, sondern daß sie allgemeine Formen sind, die in allen Gegenständen auf gleiche Weise zurückkehren. Z. B. die Potenz des Organischen ist keineswegs bloß das organische Wesen selbst, sondern sie ist ebenso nothwendig und bestimmt auch in der Materie selbst, nur hier untergeordnet dem Anorganischen. Die Materie ist anorganisch, organisch und vernünftig zugleich, und dadurch ein Bild des allgemeinen Universums. Die Plastik, als die dritte Potenz der bildenden Kunst, stellt nun eben das, was in der Materie Ausdruck der Vernunft ist, als entwickelt dar, und sie geht hierin sogar durch verschiedene Stufen, indem sie, als Architektur z. B. die Materie oder das Anorganische nur bis zur Allegorie des Organischen und mittelbar der Vernunft entwickelt. Die Plastik also, wenn sie auch dadurch, daß sie die Materie zum Leib nimmt, unter die erste Potenz fällt, wäre doch in dieser, nämlich unter dem gemeinschaftlichen Exponenten des ersten, wieder die dritte Potenz, indem sie die Vernunft als das Wesen der Materie darstellt. Auf diese Weise würde sich also, wie die Natur in Bezug auf das Universum im Ganzen wieder die erste Potenz darstellt, so die bildende Kunst in Bezug auf das Universum der Kunst im Ganzen als die erste Potenz verhalten.

Was aber über die Ordnung der drei Grundformen der bildenden Kunst entscheidet, ist Folgendes.

Alle bildende Kunst ist Einbildung des Unendlichen ins Endliche, des Idealen ins Reale. Da sie also überhaupt auf die Umwandlung des Idealen in das Reale geht, so muß die vollkommenste Erscheinung des Idealen als eines Realen, die absolute Verwandlung des ersten in das andere, den Gipfel aller bildenden Kunst bezeichnen.

Es erhellt von selbst, daß die Kunst in dem Verhältniß, als sie real ist, also in dem Verhältniß, in welchem sie das Unendliche dem Endlichen einbildet, auch als real erscheine, dagegen daß sie im umgekehrten Verhältniß jener Umwandlung noch mehr oder weniger als ideal erscheine. So erscheint in der Musik die Einbildung des Idealen ins Reale noch als Akt, als ein Geschehen, nicht als ein Seyn, und als bloß relative Identität. In der Malerei hat sich das Ideale bereits zu Umriß und Gestalt zusammengezogen, aber noch ohne als Reales zu erscheinen; sie stellt bloß Vorbilder des Realen dar. Endlich in der Plastik ist das Unendliche ganz in das Endliche, das Leben in den Tod, der Geist in Materie verwandelt, aber eben deswegen, und nur weil es ganz und absolut real ist, ist das plastische Werk auch wieder absolut ideal. — Die von uns aufgestellte Ordnung ist also die in der Sache selbst gegründete, und wir werden ein gleiches Verhältniß auch wieder auf der idealen Seite in der Poesie antreffen, in welcher gleichfalls die höchste Potenz auf jener Umwandlung eines Idealen in ein gänzlich Seyn, in eine als wirklich dargestellte Realität beruht, im Gegensatz gegen welche die Lyrik z. B. weit mehr ideal erscheint.

Hiermit wäre also der Kreis der bildenden Künste durchlaufen. Wir werden uns daher jetzt zu der idealen Seite der Kunstwelt wenden, welche die Poesie im engeren Sinn ist, Poesie nämlich, sofern sie durch Rede und Sprache sich ausdrückt.

Ich erinnere hier an folgende Hauptsätze.

1. Das Universum ist nach den Beweisen, welche gleich anfangs (S. 8) geführt wurden, nach zwei Seiten gegliedert, welche den beiden Einheiten im Absoluten entsprechen. In der einen, für sich betrachtet, erscheint das Absolute bloß als Grund von Existenz, denn es ist die, worin es seine ewige Einheit in die Differenz gestaltet. In der andern erscheint das Absolute als Wesen, als Absolutes, denn wie dort (in der ersten Einheit) das Wesen in die Form gebildet wird, so hier dagegen die Form in das Wesen. Dort ist also die Form das Herrschende, hier das Wesen.

2. Die beiden Seiten des absolut-Idealen sind wesentlich eins; denn, was in der einen real, ist in der andern nur ideal ausgedrückt und umgekehrt; beide sind also, getrennt betrachtet, nur die verschiedenen Erscheinungsweisen von Einem und demselbigen.

Die Natur in der Getrenntheit von der anderen Einheit (in der die Form in das Wesen gebildet wird) erscheint mehr als geschaffene, die ideale als schaffende; in dem einen ist aber eben deswegen und nothwendig das, was in dem anderen. Die Natur ist nach §. 74 (Allg. Zus.) die plastische Seite, ihr Bild ist die Niobe der plastischen Kunst, die mit ihren Kindern erstarret, die ideale Welt die Poesie des Universums. Dort verhüllt sich das göttliche Princip in ein anderes, ein Seyn, hier erscheint es als das, was es ist, als Leben und Handeln. Allein dieser Unterschied ist wieder ein bloßer Formunterschied, wie anfänglich in Ansehung der bildenden und redenden Kunst bewiesen worden. Die Natur ist an sich betrachtet wieder das Ursprünglichste, das erste Gedicht der göttlichen Imagination. Die Alten und nach ihnen die Neuern nannten die reale Welt *natura rerum*, die Geburt der Dinge. In ihr werden die ewigen Dinge, nämlich die Ideen zuerst wirklich, und inwiefern sie die aufgeschlossene Ideenwelt ist, enthält sie die wahren Urbilder der Poesie. Aller Unterschied zwischen bildender und redender Kunst kann daher nur in Folgendem beruhen.

Alle Kunst ist unmittelbares Nachbild der absoluten Produktion oder der absoluten Selbstaffirmation; die bildende nur läßt sie nicht als ein Ideales erscheinen, sondern durch ein anderes, und demnach als ein Reales. Die Poesie dagegen, indem sie dem Wesen nach dasselbe ist, was die bildende Kunst ist, läßt jenen absoluten Erkenntnißakt unmittelbar als Erkenntnißakt erscheinen, und ist insofern die höhere Potenz der bildenden Kunst, als sie in dem Gegenbild selbst noch die Natur und den Charakter des Idealen, des Wesens, des Allgemeinen beibehält. Das, wodurch die bildende Kunst ihre Ideen ausdrückt, ist ein an sich Concretes; das, wodurch die redende, ein an sich Allgemeines, nämlich die Sprache. Deswegen hat die Poesie vorzugsweise den Namen der Poesie, d. h. der Erschaffung behalten, weil ihre Werke

nicht als ein Seyn, sondern als Produciren erscheinen. Daher kommt es, daß die Poesie wieder als das Wesen aller Kunst kann angesehen werden, ungefähr so wie die Seele als das Wesen des Leibes. Allein in der Beziehung, inwiefern nämlich Poesie das Erschaffende der Ideen, und dadurch das Princip aller Kunst ist, war von ihr schon in der Construction der Mythologie die Rede. Nach der von uns genommenen Methode kann also hier — im Gegensatz mit der bildenden Kunst — von Poesie nur die Rede seyn, inwiefern sie selbst besondere Kunstform, und also von der Poesie, die von dem An-sich aller Kunst die Erscheinung ist. Allein selbst innerhalb dieser Beschränkung ist die Poesie ein gänzlich unbegrenzter Gegenstand und unterscheidet auch dadurch sich von der bildenden Kunst. Z. B. um nur eines anzuführen: ein Gegensatz von Antikem und Modernem hat in der Plastik gar nicht statt, dagegen in allen Gattungen der Poesie. Die Poesie der Alten ist ebenso rational begrenzt, sich selbst gleich, als ihre Kunst. Dagegen die der Neuern nach allen Seiten hin und in allen Theilen so mannichfaltig unbegrenzt und zum Theil irrational als es ihre Kunst überhaupt ist. Auch dieser Charakter der Unbegrenztheit beruht darauf, daß die Poesie die ideale Seite der Kunst, wie die Plastik die reale ist. Denn das Ideale = das Unendliche.

Man könnte den Gegensatz des Antiken und Modernen in der eben erwähnten Beziehung so ausdrücken: die Alten sind redend in der Plastik, und dagegen plastisch in der Poesie. Die Rede ist der stillste und unmittelbarste Ausdruck der Vernunft. Jede andere Handlung hat mehr körperlichen Antheil. Die Neuern legen in ihren Bildern den Ausdruck in ein gewaltsames, körperliches Handeln. Die Bilder der Alten sind, indem sie den Ausdruck der Ruhe tragen, eben dadurch redend, wahrhaft poetisch. Dagegen sind aber die Alten selbst in der Poesie plastisch, und drücken auf diese Weise die Verwandtschaft und innere Identität der redenden und bildenden Kunst weit vollkommener als die Neuern aus.

Die innere Unbegrenztheit der Poesie bringt nun auch einen Unterschied für die wissenschaftliche Behandlung derselben mit sich. Wie nämlich die Natur rational ist, und nach einem allgemeinen Typus

dargestellt werden kann, die Geschichte aber irrational, unerschöpflich, ihr verborgenes Gesetz nur in Manifestationen aussprechend, ebenso verhält es sich mit der bildenden und der redenden Kunst. Wie in der Natur Nothwendigkeit als das Allgemeine das Besondere beherrscht, in der idealen Welt dagegen das Besondere entfesselt, frei zu dem Unendlichen strebt, so in bildender und redender Kunst. Daher uns in Betrachtung der Poesie erstens unmöglich ist, das Allgemeine so durch Konstruktion fort ins Besondere zu führen, wie in der bildenden Kunst. Denn die Besonderheit hat hier mehr Gewalt und Freiheit. Das Allgemeine, was hier ausgesprochen werden kann, kann daher nur mehr im Großen und in ganzen Massen ausgesprochen werden. Dagegen je weniger das Allgemeine das Besondere hier gebietend bestimmt, desto mehr verlangt zweitens das Einzelne in seiner Absolutheit dargestellt zu werden. Daher wird die Darstellung hier mehr zur Charakteristik auch von Individuen herabsteigen.

Uebrigens werde ich mich nicht so sehr bei dem Einzelnen, als nur bei den Hauptsachen verweilen, und kann aus diesem Grunde auch nicht mehr einzelne Sätze, sondern nur Ansichten im Ganzen darstellen.

Ich werde nun zuerst die Frage beantworten: wodurch wird die Rede zur Poesie? Es wird in dieser Frage a) von dem An-sich der Poesie, soweit es nicht schon im Vorhergehenden bestimmt ist, b) von den Formen die Rede seyn müssen, wodurch sich die Poesie als solche von der Rede absondert, also vornehmlich vom Rhythmus, Sylbenmaß u. s. w. Hierauf werden wir die besonderen in der Grundeinheit der Poesie begriffenen Einheiten oder die Gattungen und Arten der Dichtkunst, deren vornehmste die lyrische, epische und dramatische sind, im Allgemeinen zu construiren haben, und dann jede dieser Gattungen insbesondere behandeln müssen.

Wenn man die gewöhnlichen Theoretiker der schönen Künste nachsieht, findet man sie in nicht geringer Verlegenheit, einen Begriff oder eine sogenannte Definition von der Dichtkunst zu geben, und in denjenigen, welche sie geben, ist nicht einmal die Form der Poesie, geschweige das Wesen derselben ausgedrückt. Das Erste aber zur Erkenntniß der Poesie

ist ohne Zweifel, ihr Wesen zu erkennen, denn die Form folgt erst aus diesem, weil nämlich nur eine solche Form diesem, dem Wesen, angemessen seyn kann.

Das An=sich der Poesie ist nun das aller Kunst: es ist Darstellung des Absoluten oder des Universum in einem Besonderen. Wenn von manchen besondern Dichtarten eine Einwendung dagegen hergenommen werden könnte, so würde diese nur beweisen, daß diese sogenannten Dichtarten selbst keine poetische Realität haben. Sowie nichts Kunstwerk überhaupt ist, das nicht mittelbar oder unmittelbar Reflex des Unendlichen ist, so kann insbesondere nichts Gedicht oder poetisch seyn, was nicht irgend etwas Absolutes, d. h. eben das Absolute in der Beziehung auf irgend eine Besonderheit darstellt. Welcher Art übrigens diese Besonderheit sey, ist dadurch nicht bestimmt. Der poetische Sinn besteht eben darin, zu der Wirklichkeit, der Realität, außer der Möglichkeit nichts zu bedürfen. Was poetisch möglich ist, ist eben deswegen schlechthin wirklich, wie in der Philosophie, was ideal — real. Das Princip der Uupoesie wie das der Unphilosophie ist der Empirismus oder die Unmöglichkeit, etwas anderes als wahr und real zu erkennen, als was in der Erfahrung liegt.

Ueber die großen Gegenstände der Poesie, die Ideenwelt, die für die Kunst die Welt der Götter ist, das Universum, die Natur, war schon in der Lehre von der Mythologie die Rede. Mit der Nothwendigkeit der Mythologie für alle Kunst, die dort bewiesen ist, ist diese Nothwendigkeit vorzüglich für die Poesie dargethan. Inwiefern auch die neueren Zeiten eine Mythologie haben, und wie aus dem vorliegenden Stoff diese sich immer vermehren oder neu erschaffen lasse, wurde dort gleichfalls gezeigt. Die Anwendung dieser allgemeinen Grundsätze kann aber nur bei Gelegenheit der einzelnen Dichtarten gemacht werden.

Die allgemeine Form der Poesie ist nun überhaupt die, daß sie die Ideen in Rede und Sprache darstellt. Den Grund und die Bedeutung der Sprache betreffend, erinnere ich an S. 73, woselbst bewiesen, daß sie das entsprechendste Symbol des absoluten Erkenntnißakts. Denn er erscheint in der Sprache von der einen Seite als ideal, nicht real, wie

im Seyn, und integrirt sich doch von der andern durch ein Reales, ohne daß er aufhörte ideal zu seyn. Insbesondere das Verhältniß der Sprache zum Klang überhaupt betreffend, erinnere ich Folgendes. Klang = reine Einbildung des Unendlichen ins Endliche, als solche aufgefaßt. In der Sprache ist diese Einbildung vollendet, und es beginnt schon das Reich der entgegengesetzten Einheit. Die Sprache ist daher gleichsam der potenzirteste, aus der Einbildung des Unendlichen ins Endliche entsprungene Stoff. Die Materie ist das ins Endliche eingegangene Wort Gottes. Dieses Wort, welches sich im Klang noch durch lauter Differenzen (in der Verschiedenheit der Töne) zu erkennen gibt und anorgisch ist, also den entsprechenden Leib noch nicht gefunden hat, findet ihn in der Sprache. Wie in dem Fleisch des menschlichen Leibs sich alle Differenzen der Farben aufheben, und die höchste Indifferenz aller entsteht, so ist die Rede der zur Indifferenz reducirte Stoff aller Töne und Klänge. — Es ist nothwendig, wie auch in dem Verlauf der allgemeinen Philosophie klar wird, daß die höchste Verkörperung und Bindung der Intelligenz zugleich der Moment ihrer Befreiung ist. In dem menschlichen Organismus ist der höchste Contraktionspunkt des Universum und der in ihm wohnenden Intelligenz. Aber eben im Menschen auch bricht sie zur Freiheit durch. Deswegen erscheint auch hier wieder Klang, Ton als Ausdruck des Unendlichen im Endlichen, aber als Ausdruck der vollendeten Einbildung — in der Sprache, die sich zum bloßen Klang ebenso verhält, wie sich der dem Licht vermählte Stoff eines organischen Leibs zur allgemeinen Materie verhält.

Die Sprache für sich selbst nun ist das Chaos, aus dem die Poesie die Leiber ihrer Ideen bilden soll. Das poetische Kunstwerk soll aber, wie jedes andere, ein Absolutes im Besondern, ein Universum, ein Weltkörper seyn. Dieß ist nicht anders möglich als durch Absonderung der Rede, worin das Kunstwerk sich ausdrückt, von der Totalität der Sprache. Aber diese Absonderung einerseits und die Absolutheit andererseits ist nicht möglich, ohne daß die Rede ihre eigne unabhängige Bewegung und eben deswegen ihre Zeit in sich selbst habe, wie der Weltkörper; dadurch schließt sie sich von allem andern ab, indem sie einer inneren Gesetz-

mäßigkeit folgt. Die Rede bewegt sich frei und selbständig nach außen betrachtet, und ist nur in sich wieder geordnet und der Gesetzmäßigkeit unterworfen. Demjenigen nun, wodurch der Weltkörper in sich selbst ist, und die Zeit in sich selbst hat, entspricht in der Kunst, sowohl sofern sie Musik als redende Kunst ist, der Rhythmus. Da Musik sowohl als Rede eine Bewegung in der Zeit haben, so würden ihre Werke nicht in sich beschlossene Ganze seyn, wenn sie der Zeit unterworfen wären, und sie nicht vielmehr sich unterwürfen und in sich selbst hätten. Diese Beherrschung und Unterwerfung der Zeit = Rhythmus.

Rhythmus überhaupt ist Einbildung der Identität in die Differenz; er schließt also Wechsel in sich, aber einen selbstthätig geordneten, der Identität dessen, worin er stattfindet, untergeordneten. (Wegen des allgemeinen Begriffs von Rhythmus ist sich zu beziehen auf das bei der Musik davon Gesagte.)

Ich nehme hier vorläufig Rhythmus in der allgemeinsten Bedeutung, inwiefern er nämlich überhaupt eine innere Gesetzmäßigkeit der Folge der Tonbewegungen ist. Aber in dieser weitesten Bedeutung schließt er nun selbst wieder zwei Formen in sich, die eine, welche Rhythmus im engeren Sinn heißen kann, und die als Einbildung der Einheit in die Vielheit der Kategorie der Quantität entspricht, die andere, welche als die entgegengesetzte der ersten der Kategorie der Qualität entsprechen muß. Wir sehen leicht, daß Rhythmus im engeren Sinn Bestimmung der Folge der Tonbewegungen nach Gesetzen der Quantität ist, sowie nun dagegen die der Qualität entsprechende Form auf folgende Art näher zu bestimmen ist. Da es in den Tönen außer der Dauer oder Quantität keinen Unterschied als den der Höhe und Tiefe geben kann, die Differenzen der Töne aber nach dem, was zuvor von der Rede bewiesen wurde, in ihr aufgehoben und vertilgt sind — (denn in dem Gesang, der wieder Musik ist, wird die in der Sprache erreichte Identität wieder zerlegt, die Rede kehrt zu den Elementartönen zurück), da also in der Rede als solcher keine Höhe und Tiefe des Tons an sich stattfindet, und die Einheiten der Sprache nicht Töne, so wenig wie die Einheiten eines organischen Leibs Farben seyn können,

— da also die Einheiten der Sprache schon organische Glieder, Sylben sind, und sich die qualitative Bestimmung nicht auf Höhe und Tiefe der Töne beziehen kann, so bleibt nichts übrig, worin sie bestehen könnte, als die Auszeichnung einer Sylbe durch eine Hebung der Stimme, wodurch eine Anzahl anderer Sylben mit ihr verbunden und diese Einheit dem Gehör fühlbar gemacht wird, und dagegen — Fallenlassen der anderen Sylben durch ein Sinken der Stimme. Dieß ist aber, was Accent heißt ¹.

Ich gehe nun zu den einzelnen Dichtarten fort, indem ich folgendes Allgemeine vorausschicke.

Gedicht überhaupt ist ein Ganzes, das seine Zeit und Schwungkraft in sich selbst hat, und dadurch von dem Ganzen der Sprache abgesondert, vollkommen in sich selbst beschloss'n ist.

Eine unmittelbare Folge dieses in=sich=selbst=Sehns der Rede durch Rhythmus und Sylbenmaß ist, daß die Sprache auch in anderer Rücksicht eigenthümlich und von der gemeinen verschieden seyn muß. Durch den Rhythmus erklärt die Rede, daß sie ihren Zweck absolut in sich selbst hat; es wäre widersinnig, wenn sie in dieser Erhebung sich nach den gewöhnlichen Verstandeszwecken der Sprache bequemen, und alle dazu dienenden Formen derselben nachahmen sollte. Sie strebt vielmehr so viel möglich auch in ihren Theilen absolut zu seyn. (Keine logische Unterordnung, Wegfallen der Verbindungspartikeln.) Ohnehin ist alle Poesie in ihrem Ursprung für das Hören gedichtet, sie sey nun lyrisch oder episch oder dramatisch. Die Begeisterung erscheint hier am unmittelbarsten als Inspiration, die den davon Ergriffenen nicht an äußere Zwecke denken läßt. Nur hörend auf die Stimme des Gottes

¹ Die nun folgenden weiteren Ausführungen über das Sylbenmaß, den Versbau, die Anwendung des rhythmischen Sylbenmaßes auf die neueren Sprachen, ferner über die neuen Sylbenmaße (den Reim 2c.) wurden als nichts Eigenthümliches enthaltend (und theilweise nur in Andeutungen bestehend) hier übergangen, um so mehr, als der Verfasser im Verlauf derselben selbst erklärt sich in seinen Angaben meist nach bekannten Schriftstellern (A. W. Schlegel, Moriz) gerichtet zu haben. D. S.

bewegt er sich gleichsam außerhalb der gemeinen Gesetzmäßigkeit, ver-
wegen und doch sicher und leicht. Es ist nur ein Vorurtheil, daß die
Poesie in keiner andern Sprache zu reden habe, als welche auch in
der Prosa gebräuchlich ist (Gottsched, Wieland).

Die Prosa überhaupt, um diese Erklärung hier einzuschalten, ist
die von dem Verstand in Besitz genommene und nach seinen Zwecken
geformte Sprache. In der Poesie ist alles Begrenzung, strenge Abson-
derung der Formen. Die Prosa ist insofern wieder die Indifferenz
und ihr vorzüglichster Fehler der, daraus heraustreten zu wollen, woher
die Afergeburt der poetischen Prosa entsteht. Die Poesie unterscheidet
sich von ihr nicht allein durch Rhythmus, sondern auch durch theils
einfältigere theils schönere Sprache. Es ist damit nicht ein wildes,
in der leeren Ueberspanntheit der Sprache sich ausdrückendes Feuer
gemeint, welches die Alten Parenthyrsos genannt haben. Zwar es gibt
Kunstrichter, die sogar von dem wilden Feuer des Homer reden.

Die Einfalt ist auch in der Poesie wie in der bildenden Kunst
das Höchste, und Dionys von Halikarnas, der trefflichste Kunstrichter
unter den Alten, zeigt ausdrücklich an einer Stelle der Odyssee, die,
wie er sagt, in den gemeinsten Ausdrücken abgefaßt ist, der sich etwa
ein Bauer oder Handwerker bedienen würde, das Verdienst der poeti-
schen Syntheses.

Verschieden in diesem Betracht von der epischen Diktion ist aller-
dings die lyrische und die dramatische, sofern sie einem großen Theile nach
lyrisch ist. Aber auch hier drückt sich die Begeisterung mehr durch die
kühnen Absprünge von der logischen oder mechanischen Gedankenfolge,
als durch Schwulst der Worte aus. Die Sprache wird zu einem höheren
Organ, es sind ihr kürzere Wendungen, ungewöhnlichere Worte, eigen-
thümliche Biegungen der Worte erlaubt, aber alles in den Grenzen der
wahren Begeisterung.

Man pflegt in den poetischen Kunstlehren sonst auch von Meta-
phern, Tropen und den übrigen Zierathen der Rede zu sprechen,
vergleichen die Epitheta sind, die Vergleichen und die Gleichnisse.
Was die Metaphern betrifft, so gehören sie mehr der Rhetorik an.

Die Rhetorik kann den Zweck haben, durch Bilder zu reden, um sich anschaulich zu machen, oder um zu täuschen und Leidenschaft zu erwecken. Die Poesie hat nie einen Zweck außer sich, obgleich sie diejenige Empfindung, die in ihr selbst ist, auch außer sich hervorbringt. Plato vergleicht die Wirkungen der Dichtkunst mit denen eines Magnets zc.

In der Poesie also ist alles, was zum Schmuck der Rede gehört, dem höchsten und obersten Princip der Schönheit untergeordnet, es läßt sich eben deswegen über Gebrauch der Bilder, Tropen zc. kein allgemeines Gesetz als eben das dieser Unterordnung aufstellen.

Construction der einzelnen Dichtarten.

Das Wesen aller Kunst als Darstellung des Absoluten im Besonderen ist reine Begrenzung von der einen und ungetheilte Absolutheit von der andern Seite. Schon in der Naturpoesie müssen die Elemente sich scheiden, und die vollendet eintretende Kunst ist erst mit der strengen Scheidung gesetzt. Am strengsten begrenzt in allen Formen ist auch hier wieder die antike Poesie, ineinanderfließender, mischender die moderne: daher durch diese eine Menge Mittelgattungen entstanden sind.

Wenn wir in der Abhandlung der verschiedenen Dichtungen der natürlichen oder historischen Ordnung folgen wollten, so würden wir von dem Epos als der Identität ausgehen und von da zur lyrischen und dramatischen Poesie fortgehen müssen. Allein da wir uns hier ganz nach der wissenschaftlichen Ordnung zu richten haben, und da nach der bereits vorgezeichneten Stufenfolge der Potenzen die der Besonderheit oder Differenz die erste, die der Identität die zweite, und das, worin Einheit und Differenz, Allgemeines und Besonderes selbst eins sind, die dritte ist, so werden wir auch hier dieser Stufenfolge getreu bleiben und machen demnach den Anfang mit der lyrischen Kunst.

Daß die lyrische Poesie unter den drei Dichtarten der realen Form entspricht, erhellt schon daraus, daß ihre Bezeichnung auf die Analogie mit der Musik hinweist. Allein noch bestimmter ist dieß auf folgende Weise darzuthun.

In derjenigen Form, welche der Einbildung des Unendlichen in

das Endliche entspricht, muß eben deswegen das Endliche, die Differenz, die Besonderheit das Herrschende seyn. Aber eben dieß ist der Fall in der lyrischen Poesie. Sie geht unmittelbarer als irgend eine andere Dichtart von dem Subjekt und demnach von der Besonderheit aus, es sey nun, daß sie den Zustand eines Subjekts z. B. des Dichters ausdrücke, oder von einer Subjektivität die Veranlassung einer objektiven Darstellung nehme. Sie kann eben deswegen und in dieser Beziehung wieder die subjektive Dichtart heißen, Subjektivität nämlich im Sinn der Besonderheit genommen.

In jeder andern Art des Gedichts ist seiner inneren Identität unerachtet doch ein Wechsel der Zustände möglich, in der lyrischen herrscht, wie in jedem Musikstück, nur Ein Ton, Eine Grundempfindung, und wie in der Musik eben wegen der Herrschaft der Besonderheit alle Töne, welche sich mit dem herrschenden verbinden, auch wieder nur Differenzen seyn können, so spricht sich auch in der Lyrik jede Regung wieder als Differenz aus. Die lyrische Poesie ist am meisten dem Rhythmus untergeordnet, ganz abhängig, ja fortgerissen von ihm. Sie meidet die gleichförmigen Rhythmen, während das Epos sich auch in dieser Rücksicht in der höchsten Identität bewegt.

Das lyrische Gedicht ist überhaupt Darstellung des Unendlichen oder Allgemeinen im Besondern. So geht jede pinbarische Ode von einem besondern Gegenstand und einer besondern Begebenheit aus, schweift aber von dieser ins Allgemeine ab, z. B. in den späteren mythologischen Kreis, und indem sie aus diesem wieder zum Besondern zurückkehrt, bringt sie eine Art der Identität beider, eine wirkliche Darstellung des Allgemeinen im Besondern hervor.

Da die lyrische Poesie die subjektivste Dichtart, so ist nothwendig auch die Freiheit in ihr das Herrschende. Keine Dichtart ist weniger einem Zwang unterworfen. Die kühnsten Absprünge von der gewohnten Gedankenfolge sind ihr erlaubt, indem alles nur darauf ankommt, daß ein Zusammenhang im Gemüth des Dichters oder Hörers sey, nicht objektiv oder außer ihm. In dem Epos waltet vollkommenste Stetigkeit, im lyrischen Gedicht ist diese aufgehoben, wie in der Musik, wo lauter

Differenzen, und zwischen dem einen Ton und dem folgenden eine wahre Stetigkeit unmöglich ist, dagegen in Farben alle Differenzen wieder in Eine Masse, wie aus Einem Guß, zusammenfließen.

Das An-sich aller lyrischen Poesie ist Darstellung des Unendlichen im Endlichen, aber da sie nur in der Succession sich bewegt, so entsteht dadurch gleichsam als inneres Lebens- und Bewegungsprincip der Gegensatz des Unendlichen und Endlichen. In dem Epos ist Unendliches und Endliches absolut eins, deswegen in diesem keine Anregung des Unendlichen, nicht als ob es nicht da wäre, sondern weil es in einer gemeinschaftlichen Einheit mit dem Endlichen ruht. Im lyrischen Gedicht ist der Gegensatz erklärt. Daher die vorzüglichsten Gegenstände des lyrischen Gedichts moralisch, kriegerisch, leidenschaftlich überhaupt.

Leidenschaft überhaupt ist der Charakter des Endlichen oder der Besonderheit im Gegensatz mit der Allgemeinheit. Am reinsten und ursprünglichsten stellt uns diesen Charakter der lyrischen Kunst, sowohl ihrem Ursprung, als ihrer Beschaffenheit nach, wieder die antike Poesie dar. Die Entstehung und erste Entfaltung der lyrischen Poesie in Griechenland ist gleichzeitig mit dem Ausblühen der Freiheit und Entstehen des Republikanismus. Zuerst verband sich die Poesie mit den Gesezen und diente zur Ueberlieferung derselben. Bald wurde sie als lyrische Kunst für Ruhm, Freiheit und schöne Geselligkeit begeistert. Sie wurde die Seele des öffentlichen Lebens, die Verherrlicherin der Feste. Die zuvor ganz nach außen gerichtete, in einer objektiven Identität, dem Epos, verlorene Kraft wandte sich nach innen, fing an sich zu beschränken; mit diesem erwachenden Bewußtseyn und der eintretenden Differenzirung entstanden die ersten lyrischen Töne, die sich bald zu der höchsten Mannichfaltigkeit entwickelten. Das Rhythmische der griechischen Staaten, die ganz auf sich selbst und ihr Daseyn und Wirken gerichtete Besonnenheit der Griechen entzündete die edleren Leidenschaften, die der lyrischen Muse würdig waren. Zu gleicher Zeit mit der Lyrik belebte die Musik die Feste und das öffentliche Leben. Im Homer sind sogar noch Opfer und Gottesdienste ohne Musik. Zu

der Identität des homerischen Epos gehört auch das heroische Princip, das Princip des Königthums und der Herrschaft.

Die lyrische Poesie begann mit Kallinos und Archelaos nach schon gänzlich vollendeter Ausbildung des Epos; und in Vergleichung mit dem Epos ist daher die lyrische Kunst bis zu ihrer letzten Vollenbung im Pindaros ganz republikanische Poesie ¹.

Fast alle lyrischen Gesänge der Alten, von deren Existenz wir entweder nur durch historische Ueberlieferung wissen, oder die uns in Bruchstücken, oder selbst ganz übrig geblieben sind, beziehen sich auf das öffentliche und allgemeine Leben, und die selbst mehr aufs Einzelne sich beziehenden lyrischen Gedichte der Alten drücken Geselligkeit aus, wie sie nur in einem freien und großen Staate seyn und werden konnte. Alles deutet darauf, daß die im Epos noch geschlossene Knospe gebrochen ist und die freiere Bildung des Lebens sich entfaltet.

Auch in der Besonderheit der lyrischen Dichtkunst also sind die Griechen objektiv, real, expansiv.

Die ersten lyrischen Rhythmen waren, wie bemerkt, diejenigen, in welchen die Gesetze freier Staaten gesungen wurden; noch bei Solon. Die Kriegsglieder des Tyrtaios „spornte“ eine ganz objektive Leidenschaft. Alkaios war das Haupt der Verschworenen gegen die Tyrannen, nicht nur mit dem Schwert, sondern auch mit Gesängen sie bekämpfend. Von mehreren lyrischen Dichtern dieser Zeit wird erzählt, daß sie auf Rath der Götter herbeigerufen worden, bürgerliche Uneinigkeiten beizulegen. Andere waren geehrt an Höfen der Herrscher und Tyrannen der damaligen Zeit. Arion z. B. von Perianther. Die Zeit der Unschuld war auch dadurch vorbei, daß die Sänger nicht mehr genügsam waren wie die homerischen; daß sie Lohn, Gewinn, Ansehen für das Talent forderten. Pindaros, dessen Leher bei den öffentlichen Wettspielen ertönte, war auch in dieser — objektiven — Beziehung der griechischen Lyrik die Blüthe. Er anticipirte in sich die Bildung des Perikleischen Zeitalters; der rohere Republikanismus ist schon zur

¹ E. Friedr. Schlegel, Geschichte der Poesie der Griechen und Römer, S. 218.

Herrschaft der Gebildeten zurückgeführt; er vereinigt mit dem Feuer des lyrischen Dichters die Würde eines pythagoreischen Philosophen, wie auch die Sage bekannt ist, daß er die Lehre des Pythagoras geliebt habe. (Das Plastische, gleichsam Dramatische der pindarischen Oden.)

Diese Objektivität der griechischen Lyrik ist es aber doch wieder nur innerhalb des allgemeinen Charakters der Gattung, welcher der der Innerlichkeit, der besonderen und gegenwärtigen Wirklichkeit ist. Das Epos erzählt die Vergangenheit. Das lyrische Gedicht besingt die Gegenwart, und geht bis zur Verewigung der einzelnsten und vergänglichsten Blüthe derselben herunter, des Genusses, der Schönheit, der Liebe zu einzelnen Jünglingen, wie in dem Gedicht des Alkman und der Sappho, und auch hier wieder bis zur Einzelheit schöner Augen, Haare, einzelner Glieder, wie in den Gedichten des Anakreon.

Dionys von Halikarnas bestimmt als das Ausgezeichnetste des Epos, daß der Dichter nicht erscheine. Die lyrische Kunst dagegen ist die eigentliche Sphäre der Selbstschauung und des Selbstbewußtseyns, wie die Musik, wo keine Gestalt, sondern nur ein Gemüth, kein Gegenstand, sondern nur eine Stimmung sich ausdrückt.

Der Charakter der Differenz, der Scheidung und Sonderung, welcher in der Lyrik an und für sich selbst liegt, drückt sich in der lyrischen Kunst der Griechen nicht minder bestimmt als alle andern aus. Vollkommene Ausbildung aller rhythmischen Gattungen, so daß dem Drama nichts übrig blieb. Scharfe Absonderung aller Arten, sowohl was die äußeren Verschiedenheiten des Rhythmus, als die innere Diversität des Stoffs, der Sprache u. s. w. betrifft, scharfe Absonderung endlich in den verschiedenen Stylen der lyrischen Kunst, dem jonischen, dorischen u. d. a.

Wir finden auch in Ansehung der lyrischen Kunst wieder den allgemeinen Gegensatz des Antiken und Modernen auf gleiche Weise zurückkehren.

Wie die höchste Blüthe der lyrischen Kunst der Griechen in das Entstehen der Republik, der höchsten Blüthe des öffentlichen Lebens fällt, so der erste Beginn der modernen Lyrik im 14. Jahrhundert in die Zeit der öffentlichen Unruhen und der allgemein geschehenden

Auflösung des republikanischen Verbands und der Staaten in Italien. Indem das öffentliche Leben mehr oder weniger verschwand, mußte es sich nach innen richten. Die glücklichen Zeiten, welche Italien einigen großgesinnten Fürsten, vorzüglich den Mediceern verdankte, traten erst später ein, und kamen dem romantischen Epos zu gut, welches sich in Ariosto ausbildete. Dante und Petrarca, die ersten Urheber der lyrischen Poesie, fielen in die Zeiten der Unruhe, der gesellschaftlichen Auflösung, und ihre Gefänge, wenn sie sich auf diese äußern Gegenstände beziehen, sprechen laut das Unglück dieser Zeit aus.

Die Dichtkunst der Alten feierte vorzüglich die männlichen Tugenden, die der Krieg und das gemeinsame öffentliche Leben erzeugt und nährt. Von allen Verhältnissen der Empfindung war daher die Freundschaft der Männer das Herrschende und die Weiberliebe ein durchaus untergeordnetes. Die moderne Lyrik war in ihrem Ursprung der Liebe mit all den Empfindungen geweiht, welche im Begriff der Neueren damit verbunden sind. Die erste Begeisterung des Dante war die Liebe eines jungen Mädchens, der Beatrice. Er hat die Geschichte dieser Liebe in Sonetten, Canzonen und prosaischen, mit Gebichten untermischten Werken, vorzüglich der *Vita nuova* verewigt. Die größeren Schicksale seines späteren Lebens, die Verbannung aus Florenz, das Unglück und das Verbrechen der Zeit, spornten seinen göttlichen Geist erst zur Hervorbringung seines höheren Werks, der *Divina Comedia*, obgleich der Grund und Anfang dieses Gedichts wieder Beatrice ist.

Das ganze Leben des Petrarca war jener geistigen Liebe geweiht, die sich in der Anbetung genügt. Dieser harmonischen, von der Blüthe der Bildung und der edelsten Tugenden seiner Zeit erfüllten Seele bedurfte es, um in ihr die italienische Poesie zu dem höchsten Grad lyrischer Schönheit, Reinheit und Vortrefflichkeit auszubilden. Man würde sich sehr irren, in Petrarca einen in Liebe zerfließenden und zerschmelzenden Dichter zu suchen, da seine Formen eben so streng, präcis, bestimmt sind als die des Dante in ihrer Art.

Auch Boccaccio gesellt sich zu diesem Verein; denn auch die Muse seiner Poesie ist die Liebe.

Der Geist der modernen Zeit, der im Allgemeinen schon früher dargestellt worden ist, bringt die Beschränkung der modernen Lyrik in Ansehung der Gegenstände mit sich. Bild und Begleitung eines öffentlichen und allgemeinen Lebens — eines Lebens in einem organischen Ganzen — konnte die Lyrik in den modernen Staaten nicht mehr werden. Es blieben für sie keine andern Gegenstände als entweder die ganz subjektiven, einzelne momentane Empfindungen, worin sich die lyrische Poesie auch in den schönsten Ergüssen der spätern Welt verloren hat, und aus denen nur sehr mittelbar ein ganzes Leben hervorleuchtet, oder dauernde auf Gegenstände sich beziehende Gefühle, wie in den Gedichten des Petrarca, wo das Ganze wieder eine Art von romantischer oder dramatischer Einheit wird.

Die Sonetten des Petrarca sind nicht nur im Einzelnen, sondern im Ganzen wieder Kunstwerke. (Das Sonett einer bloß architektonischen Schönheit fähig.)

Unverkennbar ist aber, daß Wissenschaft, Kunst, Poesie von dem geistlichen Stande ausgegangen, woraus das Ueheroische, sowie daß die Liebesgeschichten mehr auf Weiber als auf unverheirathete Mädchen sich beziehen.

Sonst theilt sich die lyrische Poesie in Gedichte moralischen, didaktischen, politischen Inhalts, immer mit Uebergewicht der Reflexion, der Subjectivität, da ihr die Objectivität im Leben fehlt. Die einzige Art lyrischer Gedichte, welche auf ein öffentliches Leben sich beziehen, sind die religiösen, da nur in der Kirche noch öffentliches Leben war. — Wir kommen nun zum Epos.

Das lyrische Gedicht bezeichnet überhaupt die erste Potenz der idealen Reihe, also die der Reflexion, des Wissens, des Bewußtseyns. Es steht eben deswegen ganz unter Herrschaft der Reflexion. Die zweite Potenz der idealen Welt überhaupt ist die des Handelns, des an sich Objectiven, wie das Wissen des Subjektiven. Gleichwie aber die Formen der Kunst überhaupt die Formen der Dinge an sich sind, so muß diejenige Dichtart, welche der idealen Einheit entspricht, nicht überhaupt nur das erscheinende Handeln, sondern

das Handeln absolut betrachtet, und wie es in seinem An=sich ist, darstellen.

Handeln, absolut oder objektiv betrachtet, ist Geschichte. Die Aufgabe der zweiten Art ist also: ein Bild der Geschichte zu seyn, wie sie an sich oder im Absoluten ist.

Daß diese Dichtart das Epos ist, wird sich am bestimmtesten daraus ergeben, daß alle aus dem angegebenen Charakter abzuleitenden Bestimmungen sich in dem Epos vereinigen und zusammentreffen.

1) Nicht daß überhaupt nur Handlung, Geschichte dargestellt wird, sondern daß sie in der Identität der Absolutheit erscheint, ist das Auszeichnende des Epos. Das Handeln objektiv angesehen oder als Geschichte ist in dem An=sich als reine Identität, ohne Gegensatz des Unendlichen und Endlichen. Denn in dem An=sich, von dem alles Handeln die bloße Erscheinung ist, ist das Endliche im Unendlichen, und also außer Differenz mit ihm. Das Letztere ist nur möglich, wo das Endliche etwas für sich, real ist, also inwiefern das Unendliche im Endlichen repräsentirt ist. Der Gegensatz der Besonderheit und Allgemeinheit drückt sich in Bezug auf das Handeln als der der Freiheit und der Nothwendigkeit aus. Auch diese also sind in dem An=sich des Handelns eins. Ist also im Epos kein Gegensatz des Unendlichen und Endlichen, so kann auch kein Streit zwischen Freiheit und Nothwendigkeit in ihm dargestellt seyn. Beide erscheinen eingewickelt in einer gemeinschaftlichen Einheit.

Der Streit der Freiheit und Nothwendigkeit wird nur durch das Schicksal entschieden, und ruft es gleichsam hervor. Alle Entgegensetzung von Nothwendigkeit und Freiheit liegt nur in der Besonderheit, in der Differenz. Durch das Differenzverhältniß der Besonderheit erhält die Identität zu ihr das Verhältniß des Grunds, und erscheint demnach als Schicksal. In dem An=sich des Handelns, als der absoluten Identität, ist kein Schicksal.

Die erste Bestimmung des Epos also ist so zu fassen: es stellt die Handlung in der Identität der Freiheit und Nothwendigkeit dar, ohne Gegensatz des Unendlichen und Endlichen, ohne Streit und eben deswegen ohne Schicksal.

Es ist höchst auffallend, wenn man das homerische Epos selbst mit den frühesten Werken der Iyrischen Poesie vergleicht, in ihm durchaus keine Anregung des Unendlichen zu finden. Das Leben und Handeln der Menschen bewegt sich von der einen Seite betrachtet in der reinen Endlichkeit, aber eben deswegen auch in der absoluten Identität der Freiheit und Nothwendigkeit. Die Hülle, welche beide wie in der Knospe verschließt, ist noch nicht gebrochen, nirgends ist Empörung gegen das Schicksal, obgleich Trotz gegen die Götter, weil diese selbst nicht über- und außernatürlich sind, sondern mit in den Kreis menschlicher Begebenheiten fallen. Man könnte einwenden, daß doch auch Homer schon die schwarzen Heren und das Verhängniß kenne, dem selbst Zeus und die andern Götter unterworfen sind. Dieß ist wahr, aber das Verhängniß erscheint eben deswegen noch nicht als Schicksal, weil kein Widerstreit dagegen erscheint. Götter und Menschen, die ganze Welt, die das Epos umfaßt, sind in der höchsten Identität mit ihm dargestellt. Aeußerst bedeutend ist in dieser Rücksicht die Stelle im 16. Gesang der Ilias,¹ wo Zeus seinen geliebten Sarpedon aus den Händen des Patroklos und vom Tode erretten will und Here ihn mit den Worten erinnert:

Einen sterblichen Mann längst auserseh'n dem Verhängniß
Denkst du anjezt von des Tods grau'nvoller Gewalt zu erlösen.

Sie führt hierauf an, daß auch andere Götter, wenn er den Sarpedon lebend entrückte, das Gleiche für ihre Söhne begehrten, und fährt fort:

Auf, wofern du ihn liebst und deine Seel' ihn betrauert,
Siehe, so laß ihn zwar im Ungeflümme der Felschlacht
Sterben — — — — —

Aber sobald ihn verlassen der Geist und der Odem des Lebens,
Gib ihn hinwegzutragen dem Tod und dem ruhigen Schlafe,
Bis sie gekommen zum Volk des weiten Lykierlandes,
Wo ihn rühmlich bestatten die Brüber zugleich und Verwandten,
Mit Grabhügel und Säule; denn das ist Ehre der Todten.

In dieser Stelle erscheint das Verhängniß in der Milde einer stillen Nothwendigkeit, gegen die es noch keine Empörung, keinen Widerstreit gibt, denn auch Zeus gehorcht der Here und

¹ 442 ff.

— beträufelt mit blutigen Tropfen die Erde
 Ehrend den theuren Sohn — — — — —¹

Noch viel weniger ist den Helden der Ilias irgend ein Gefühl oder Widerstreit gegen das Schicksal verliehen, und das Epos stellt sich auf diese Weise höchst bedeutend zwischen die zwei andern Gattungen, das lyrische Gedicht, wo der bloße Streit des Unendlichen und Endlichen, die Dissonanz der Freiheit und Nothwendigkeit ohne vollständige und andere als subjektive Auflösung herrscht, und die Tragödie, wo der Streit und das Schicksal zugleich dargestellt ist. Die Identität, die in dem Epos noch verhüllt und als milde Gewalt herrschte, entladet sich da, wo ihr der Streit gegenüber steht, in herben und gewaltigen Schlägen. Die Tragödie kann insofern allerdings als Synthese des Lyrischen und Epischen betrachtet werden, da die Identität des Letzteren in ihr durch den Gegensatz selbst sich in das Schicksal verwandelt. Das Epos, verglichen mit der Tragödie, ist also ohne Streit gegen das Unendliche, aber auch schicksallos.

2) Das Handeln ist in seinem An-sich zeitlos, denn alle Zeit ist nur Differenz der Möglichkeit und Wirklichkeit, und alles erscheinende Handeln ist nur Zerlegung jener Identität, in der alles zumal ist. Das Epos muß ein Bild dieser Zeitlosigkeit seyn. Wie ist dies möglich? — Die Poesie ist als Rede selbst an die Zeit gebunden, alle poetische Darstellung nothwendig successiv. Hier scheint also ein unlöslicher Widerspruch zu seyn. Er hebt sich auf folgende Art. Die Poesie selbst als solche muß wie außer der Zeit, von der Zeit unberührt seyn, sie muß daher alle Zeit, alles Successive rein in den Gegenstand legen und dadurch sich selbst ruhig erhalten und unbewegt von dem Strom der Aufeinanderfolge über ihm schweben. So ist in dem An-sich alles Handelns, an dessen Stelle die Poesie tritt, keine Zeit, nur in den Gegenständen als solchen ist sie, und jede Idee, indem sie aus dem An-sich als Gegenstand hervortritt, tritt in die Zeit ein. Das Epos selbst also muß das Ruhige und dagegen der Gegenstand das Bewegte seyn. — Man denke sich einmal die Umkehrung, nämlich daß

¹ Vgl. über diese Stelle Phil. der Mythologie S. 360. D. H.

das Epos Darstellung des Ruhenden durch Bewegung sey, so daß die Bewegung in die Poesie und die Ruhe in den Gegenstand fiele, so würde dieß sogleich den epischen Charakter aufheben, es entstünde dadurch die beschreibende Dichtart, das sogenannte poetische Gemälde, und fremder kann dem Epos nichts seyn als dieses. Es ist ein widerstrebender Anblick, den beschreibenden Dichter sich anstrengen und bewegen zu sehen, während der Gegenstand immer unbeweglich bleibt. Weßhalb selbst da, wo das Epos das Ruhende beschreibt, das Ruhende selbst in Bewegung und Fortschreitung verwandelt werden muß. Beispiel: Schild des Achilles, obwohl auch nach andern Gründen dieses Stück der Ilias zu den spätesten gehört.

Wenn wir nun jedoch auf den allgemeinen Typus reflektiren, der den Formen der Kunst zu Grunde liegt, so finden wir, daß das Epos in der Poesie dem Gemälde in der bildenden Kunst entspreche. Wie dieses, so ist auch jenes Darstellung des Besondern im Allgemeinen, des Endlichen im Unendlichen. Wie in diesem Licht und Nichtlicht in Eine identische Masse zusammen fließt, so in jenem auch Besonderheit und Allgemeinheit. Wie in diesem die Fläche herrschend ist, so breitet sich auch das Epos nach allen Seiten wie ein Ocean aus, der Länder und Völker verbindet. Wie ist nun dieses Verhältniß zu begreifen? Der Gegenstand des Gemäldes, könnte man einwenden, ist ruhig, in dem des Epos dagegen ein stetiger Fortschritt. Allein in diesem Einwurf wird das, was die bloße Grenze der Malerei ist, zu ihrem Wesen gemacht. Objektiv angesehen ist das, was wir den Gegenstand im Gemälde nennen können, nicht ohne Fortschreitung; es ist nur ein — subjektiv — fixirter Moment, aber wir sehen besonders bei affektvollen Gegenständen, aber überhaupt im historischen Gemälde, daß der nächste Moment alle Verhältnisse ändert, aber dieser nächste Moment ist nicht dargestellt, alle Figuren des Gemäldes bleiben in ihrer Stellung; es ist ein empirisch zur Ewigkeit gemachter Moment. Man kann aber wegen dieser in gegenwärtigem Betracht bloß zufälligen Begrenzung nicht sagen, der Gegenstand ruhe; vielmehr schreitet er fort, nur ist uns der nächste Moment entzogen. Es ist dasselbe Verhältniß wie

im Epos. Im Epos fällt die Fortschreitung ganz in den Gegenstand, der ewig bewegt ist, die Ruhe aber in die Form der Darstellung, wie im Gemälde, wo das stets Fortschreitende nur durch die Darstellung fixirt ist. Das Verweilen, welches bei dem Gemälde in den Gegenstand zu fallen scheint, fällt hier ins Subjekt zurück, und dieß ist der Grund einer sogleich noch weiter zu erklärenden Eigenthümlichkeit des Epos, daß ihm auch der Augenblick werth ist, daß es nicht forteilt, eben deswegen, weil das Subjekt ruht, gleichsam unangerührt von der Zeit, außer ihr.

Wir werden uns also über die Art wie das Epos ein Bild der Zeitlosigkeit des Handelns in seinem An=sich ist, so ausdrücken können: das, was selbst in keiner Zeit ist, faßt alle Zeit in sich, und umgekehrt, ist aber deswegen indifferent gegen die Zeit. Diese Indifferenz gegen die Zeit ist der Grundcharakter des Epos. Es ist gleich der absoluten Einheit, innerhalb der alles ist, wird und wechselt, die aber selbst keinem Wechsel unterworfen ist. Die Kette der Ursachen und Wirkungen reicht ins Unendliche zurück, aber das, was diese Reihe der Succession selbst wieder in sich schließt, liegt nicht mit in der Reihe, sondern ist außer aller Zeit.

Die weiteren Bestimmungen ergeben sich nun von selbst und sind gewissermaßen die bloße Folge der eben angegebenen. Nämlich

3) da die Absolutheit nicht auf der Extension, sondern auf der Idee beruht, und daher in dem An=sich alles gleich absolut und das Ganze nicht absoluter ist als der Theil, so muß auch diese Bestimmung auf das Epos übergehen. Es ist also der Anfang wie das Ende in dem Epos gleich absolut, und inwiefern überhaupt das Nichtbedingte sich in der Erscheinung als Zufälligkeit darstellt, erscheint beides als zufällig. Die Zufälligkeit des Anfangs und des Endes ist also in dem Epos der Ausdruck seiner Unendlichkeit und Absolutheit. Mit Recht ist derjenige Sänger, der den trojanischen Krieg von dem Ei der Peda anfangen wollte, dadurch zum Sprichwort geworden. Es ist gegen die Natur und Idee des Epos, daß es rückwärts oder vorwärts bedingt erscheine. In der Succession der Dinge, wie sie im Absoluten

vorgebildet ist, ist alles absoluter Anfang, aber eben deswegen ist hier auch kein Anfang. Das Epos, indem es absolut beginnt, constituirt sich eben dadurch selbst zu einem gleichsam aus dem Absoluten selbst herausgehörten Stück, das, in sich absolut, doch wieder nur Bruchstück eines absoluten und unübersehbaren Ganzen ist, wie der Ocean, weil er nur durch den Himmel begrenzt wird, unmittelbar an die Unendlichkeit hinausweist. Die Ilias beginnt absolut, mit dem Vorsatz den Groll des Achilleus zu singen, und sie ist ebenso absolut geschlossen, da kein Grund ist, mit dem Tod des Hector zu enden (denn bekanntlich sind die beiden letzten Gesänge spätere Zuthaten, und auch wenn man diese mit zu dem unter dem Namen der Ilias nun vorliegenden Ganzen rechnet, so ist auch in ihnen kein eigentlicher Grund des Schließens). Ebenso absolut beginnt nun die Odyssee wieder. — Wenn man diese als Zufälligkeit erscheinende Absolutheit, die tief im Wesen des Epos gegründet ist, auffaßt, so reicht diese allein hin, die neuere Wollfsche Ansicht des Homer nicht so fremd und unfasslich zu finden, als sie von den meisten gefunden wird. Sie haben sich aus den gewöhnlichen Theorien gewisse Grundsätze über die Künstlichkeit des Epos genommen, und können damit die Zufälligkeit nicht reimen, womit, nach ihrer Art sich die Wollfsche Hypothese zu deuten, der Homer zusammengekommen. Freilich ist diese grobe Zufälligkeit aufgehoben, sobald man sich der Idee bemächtigt, wie ein ganzes Geschlecht einem Individuum gleich seyn kann (wovon schon früher in der Lehre von der Mythologie geredet war); aber auch diejenige Zufälligkeit, die in dem Entstehen der Homerischen Gesänge wirklich gewaltet hat, trifft eben hier mit dem Nothwendigen und der Kunst zusammen, da das Epos seiner Natur nach sich mit einem Schein der Zufälligkeit darstellen muß. Dieß wird weiter bestätigt durch folgende Bestimmungen.

4) Die Indifferenz gegen die Zeit muß nothwendig auch eine Gleichgültigkeit in Behandlung der Zeit zur Folge haben, so daß in der Zeit, welche das Epos begreift, alles Raum hat, das Größte wie das Kleinste, das Unbedeutendste wie das Bedeutendste. Es entsteht dadurch auf eine viel vollkommenere Weise als in der gemeinen

Erscheinung das Bild der Identität aller Dinge im Absoluten, die Stetigkeit. Alles was zu derselben gehört, die unbedeutend scheinenden Handlungen des Essens, Trinkens, des Aufstehens, zu Bettgehens, des Anlegens der Kleider und des Schmucks — alles wird mit der verhältnißmäßigen Ausführlichkeit, wie alles andere beschrieben. Alles ist gleich wichtig oder unwichtig, gleich groß und klein. Dadurch vorzüglich erhebt sich die Poesie im Epos und der Dichter selbst gleichsam zu der Theilnahme an der göttlichen Natur, vor der das Große und das Kleine gleich ist, und die mit ruhigem Auge, wie ein Dichter sagt, ein Königreich und einen Ameisenhaufen zerstören sieht. Denn

5) in dem An-sich des Handelns sind alle Dinge und alle Begebenheiten in gleichem Gewicht; keine wird von der andern verdrungen, weil keine größer ist als die andere. Alles ist hier absolut, als ob ihm nichts vorangegangen wäre, und ihm auch nichts folgen sollte. Dasselbe also auch im Epos. Der Dichter muß mit ungetheilte Seele, ohne Andenken des Vergangenen und ohne Voraussicht der Zukunft bei der Gegenwart weilen, und er selbst nicht forteilen, da er auch in der Bewegung ruht, sondern nur dem Gegenstand seine Bewegung lassen.

Endlich faßt sich alles darin zusammen, daß die Poesie oder der Dichter über allem wie ein höheres, von nichts angerührtes Wesen schwebe. Nur innerhalb des Umkreises, den sein Gedicht beschreibt, stößt und drängt eins das andere, Begebenheit Begebenheit, Leidenschaft Leidenschaft; er selbst tritt nie in diesen Umkreis herein, und wird dadurch zum Gott und zum vollkommensten Bild der göttlichen Natur. Ihn drängt nichts, er läßt alles ruhig geschehen, er greift dem Lauf der Begebenheiten nicht vor, denn er ist selbst nicht davon ergriffen; er schaut ruhig auf alles herab, denn ihn ergreift nichts von dem, was geschieht. Er selbst empfindet nie etwas von dem Gegenstand, und dieser kann daher das Höchste und das Niedrigste, das Außerordentlichste und das Gemeinste, tragisch und komisch seyn, ohne daß er selbst, der Dichter, je hoch oder niedrig, tragisch oder komisch würde. Alle Leidenschaft fällt in den Gegenstand selbst; Achilles weint und wehklagt schmerzlich um den verlorenen Freund, Patroklos; der Dichter

selbst erscheint weder gerührt noch ungerührt, denn er erscheint überhaupt nicht. In der weiten Umwölbung des Ganzen hat neben den herrlichen Gestalten der Helden auch Thersites, sowie neben den großen Gestalten der Unterwelt in der Odyssee auf der Oberwelt auch der göttliche Saughirt und der Hund des Odysseus seinen Platz.

Diesem geistigen, in dem ewigen Gleichgewicht der Seele schwebenden Rhythmus muß nun auch ein gleicher hörbarer Rhythmus entsprechen. Aristoteles nennt den Hexameter das beständigste und gewichtigste aller Sylbenmaße. Der Hexameter hat ebensowenig einen fortreisenden, leidenschaftlichen, als einen verweilenden und zurückhaltenden Rhythmus; er drückt auch in diesem Gleichgewicht des Verweilens und des Fortschreitens die Indifferenz aus, die dem ganzen Epos zu Grunde liegt. Da nun noch überdies der Hexameter in seiner Identität wieder große Mannichfaltigkeit zuläßt, so ist er dadurch am meisten geeignet sich dem Gegenstand anzuschließen, ohne ihm Gewalt anzuthun, und insofern das objectivste aller Versmaße.

Dies sind die vorzüglichsten und auszeichnendsten Bestimmungen des epischen Gedichts, von denen Sie eine mehr kritische und historische Ausführung in der Recension von Göthes Hermann und Dorothea von A. W. Schlegel finden können.

Nun noch von einigen besonderen Formen des Epos, dergleichen die Reden, die Gleichnisse und die Episoden sind.

Der Dialog neigt sich seiner Natur nach und sich selbst überlassen zum Lyrischen hin, weil er mehr vom Selbstbewußtseyn aus und an das Selbstbewußtseyn geht. Die Rede würde also den Charakter des Epos selbst verändern, wenn nicht vielmehr umgekehrt ihr Charakter nach dem des Epos modificirt wäre. Diese Modification muß sich nun durch den Gegensatz gegen den eigenthümlichen Charakter der Rede bestimmen. Dieser ist Beschränkung auf die Absicht der Rede und darum Fortellen zum Ziel, wo etwas erreicht; Festigkeit und Kürze, wo Leidenschaft ausgedrückt werden soll. Dieß alles ist im Epos gemäßigt und dem Hauptcharakter untergeordnet. Selbst in der leidenschaftlichsten Rede ist noch die epische Fülle und Umständlichkeit, der

Gebrauch der Beiwörter, wodurch die Sprache eine gewisse Satttheit erhält, wie in dem einfach erzählenden Gang. — Ebenso verhält es sich mit dem Gleichniß. Im lyrischen Gedicht, auch in der Tragödie wirkt es oft nur dem Blitz ähnlich, der plötzlich einen dunklen Zustand erleuchtet und von der Nacht wieder verschlungen wird. Im Epos hat es Leben in sich selbst, und ist selbst wieder ein kleines Epos. — Was endlich die Episode betrifft, so ist auch diese zunächst ein Abdruck der Gleichgültigkeit des Sängers gegen seine Gegenstände, auch die hauptsächlichsten, der Abwesenheit der Furcht, auch die größte Verwicklung nicht mehr zu übersehen, oder über dem Nebengegenstand den Hauptgegenstand aus dem Gesicht zu verlieren. Die Episode ist also ein nothwendiger Theil des Epos, um es zu einem vollkommenen Bild des Lebens zu machen.

In den gewöhnlichen Theorien wird auch noch das Wunderbare als ein nothwendiger Hebel der Epopee angeführt. Allein dieß kann nur von der modernen Gattung gelten und hat von dem Epos überhaupt ausgesagt eine ganz verkehrte Ansicht des alten Epos zum Grunde. Der nordischen Barbarei haben die Götter Homers und ihre Wirkungen nur als Wunder erscheinen können, wie ja auch die Kunst-richter dieser Art es für absichtliches rhetorisches und poetisches Pathos halten, wenn Homer, anstatt zu erzählen: es blitze, sagt: Zeus habe Blitze gesendet.

Den Griechen und dem alten Epos insbesondere ist das Wunderbare gänzlich fremd, denn ihre Götter sind innerhalb der Natur.

Was den eigentlichen epischen Stoff betrifft, so liegt schon in dem, was über die Bestimmung des Epos, ein Bild des Absoluten selbst zu seyn, gesagt worden ist, daß es einen wahrhaft universellen Stoff fordert, und inwiefern dieser nur durch Mythologie existiren kann, daß ohne Mythologie das Epos undenkbar ist. Ja die Identität beider ist so groß, daß die Mythologie nicht eher die wahre Objektivität als in dem Epos selbst erlangt. Da das Epos die objektivste und allgemeinste Dichtart ist, so fällt sie mit dem Stoff aller Poesie am meisten in eins. Wie nun die Mythologie nur Eine ist, so

kann bei dieser Untrennbarkeit des Stoffs und der Form in einer gesetzmäßigen Bildung wie die der griechischen Poesie auch das Epos nur Eines seyn und kann höchstens darin dem allgemeinen Gesetz der Erscheinung folgen, daß es sich in seiner Identität durch zwei verschiedene Einheiten ausdrückt. Die Ilias und Odyssee sind nur die zwei Seiten eines und desselbigen Gedichts. Die Verschiedenheit der Urheber kommt hier nicht in Betracht; sie sind durch ihre Natur eins und darum auch durch den gemeinschaftlichen Namen Homeros vereinigt, der selbst allegorisch und bedeutend ist. Einige haben den Gegensatz der Ilias und Odyssee als den der aufgehenden und untergehenden Sonne dargestellt. Ich möchte die Ilias das centrifugale, die Odyssee das centripetale Gedicht nennen.

Was die neueren im Sinn des alten Epos unternommenen Gedichte betrifft, so will ich den Uebergang zu diesen durch eine kurze Vergleichung des Virgil mit Homer machen.

Man kann Virgil fast nach allen angegebenen Bestimmungen dem Homer entgegensetzen. Die erste gleich, die Schicksallosigkeit des Epos betreffend, so hat sich Virgil vielmehr bestrebt in die Handlung Schicksal durch eine Art tragischer Verwicklung zu bringen. Die Bestimmung des Epos, die Bewegung ganz allein in den Gegenstand zu legen, ist ebensowenig erfüllt, da er nicht selten zur Theilnahme an seinem Gegenstand herabsinkt. Die erhabene Zufälligkeit des Epos, dessen Anfang und Ende ebenso, wie die dunkle Zeit der Urwelt und die Zukunft unbestimmt ist, ist durch die Aeneis gänzlich aufgehoben. Sie hat einen bestimmten Zweck, die Gründung des römischen Reichs von Troja abzuleiten, und dadurch dem Augustus zu schmeicheln. Dieser Zweck ist gleich anfangs bestimmt verkündet, und wie die Absicht erreicht ist, schließt auch das Gedicht. Der Dichter überläßt hier nicht den Gegenstand seiner eignen Bewegung, sondern er macht etwas aus ihm. Die Gleichgültigkeit in Behandlung der Zeit fehlt gänzlich, der Dichter meidet sogar die Stetigkeit und hat gleichsam beständig den Zustand seines gebildeten Cirkels vor Augen, den er durch die Einfalt der Erzählung nicht beleidigen will. Sein Ausdruck ist daher auch künstlich,

rhetorisch verflochten, prächtig. In seinen Reden ist er durchaus lyrisch oder rednerisch und in der Episode der Liebesgeschichte der Dido fast modern. — Das Ansehen des Virgil in den Schulen und bei modernen Kunsttrichtern hat lange Zeit nicht nur die Theorie des Epos verfälscht (die gewöhnlichen Theorien sind ganz nach dem Virgil gemodelt, einer von den vielen Beweisen, daß die Menschen lieber aus der zweiten Hand das Verschlechterte, als aus der ersten das Treffliche wollen), dieses Ansehen Virgils hat auch auf die späteren Versuche epischer Poesie nachtheiligen Einfluß gehabt. In der That verräth Milton eine Bildsamkeit des Geistes, die kaum zweifeln läßt, daß wenn er das unverstellte Vorbild des Epos vor Augen hatte, er sich ihm beträchtlich mehr genähert hätte, als es geschehen ist; wenn nicht etwa die tiefere Kenntniß ihn noch weiter bis zu der Einsicht geführt hätte, daß eine Sprache, in der die alten Sylbenmaße nicht Platz greifen können, überhaupt nicht mit den Alten im Epos wetteifern kann. Milton theilt übrigens die meisten Fehler des Virgil, z. B. den Mangel derjenigen Absichtlosigkeit, die zum Epos gehört, obwohl er in Ansehung der Sprache z. B. sich verhältnißmäßig der Einfachheit des Epos mehr als Virgil nähert. Zu den Fehlern, die er mit Virgil gemein hat, kommen die eigenthümlichen hinzu, deren Grund in den Begriffen und dem Charakter der Zeit, sowie in der Natur des Gegenstandes liegen.

Nach allem, was zuvor gezeigt wurde, bedarf es keines Beweises, daß der Stoff, welchen Klopstock gewählt hat, besonders in der Art, wie er von ihm genommen ist, kein epischer Stoff sey. Klopstock wollte ihn erhaben nehmen, und die Vorstellungen nicht der mystischen, sondern der unmystischen und unpoetischen, noch mit einiger Aufklärung versetzten Dogmatik durch seine Anstrengungen zur Erhabenheit hinauftreiben. Aber wenn erstens überhaupt das Leben und der Tod Christi episch behandelt werden könnte, so müßte es rein menschlich genommen und mit der größten Einfachheit — fast idyllisch — behandelt werden. Oder müßte das Gedicht ganz im modernen Geiste und von den Ideen des christlichen Mysticismus und Mythologie erfüllt seyn. Dann wäre es wenigstens als absolute Entgegensetzung gegen das antike Epos in seiner Art

wieder absolut. Klopstock gehört aber zu denjenigen Dichtern, in welchen Religion als lebendige Anschauung des Universums und Intuition der Ideen am wenigsten wohnt. Das Herrschende in ihm ist der Verstandesbegriff. In diesem Verstandesfönn nimmt er die Unendlichkeit Gottes, die Höheit Christi, und anstatt die Unendlichkeit und Höheit in den Gegenstand zu legen, fällt sie vielmehr stets in den Dichter zurück, so daß beständig nur er selbst und seine Bewegung erscheint, der Gegenstand selbst aber unbeweglich bleibt und weder Gestalt noch Fortschritt gewinnt. Das Widersinnigste ist, daß der Schluß Gottes, seinen Sohn zur Erlösung der Menschen dahin zu geben, von Ewigkeit genommen ist, daß Christus, der selbst Gott ist, ihn weiß, und daß also über das Ende bei dem Helden des Gedichts gar kein Zweifel seyn kann, wodurch die ganze Handlung des Gedichts schleppend und die etwaige Maschinerie, durch welche das Ende herbeigeführt wird, als völlig nutzlos erscheint. Man kann sich übrigens von dem Anblick dieses Gedichts nicht ohne Bedauern abwenden, daß eine so große Kraft so fruchtlos verschwendet worden ist.

Es war nur der Zweck, von denjenigen epischen Gedichten der Neuern zu sprechen, welche Ansprüche machen mehr oder weniger im Sinn des alten Epos gedichtet zu seyn. Ueber Goethes Hermann und Dorothea, das einzige epische Gedicht im wahren Sinn der Alten, werde ich noch besonders reden, und auch von der eigentlichen modernen Epopee kann hier noch nicht die Rede seyn.

Wir haben noch einige der besondern epischen Formen zu betrachten. Man könnte zwar vorläufig fragen, wie das epische Gedicht als die höchste Identität einiger Differenz fähig seyn könne. Es versteht sich nun wohl von selbst, daß der Raum, in welchen das epische Gedicht ausweichen kann, sehr beschränkt seyn muß; es versteht sich aber noch unmittelbarer, daß es durch jene Ausweichung von dem Punkt, in den es einzig fallen kann, auch nothwendig den Charakter ablegt, der nur an jenen Punkt gebunden ist.

Es liegen nun zunächst nur zwei Möglichkeiten im epischen Gedicht, welche in ihrer Differenzirung zwei besondere Gattungen bilden. Das

Epos ist die objektivste Gattung, wenn wir unter Objektivem das absolut-Objektive verstehen. Es ist schlechthin objektiv, weil es die höchste Identität der Subjektivität und Objektivität ist. Aus dieser Identität also kann die Poesie heraustreten bloß dadurch, daß sie entweder relativ=objektiver oder relativ=subjektiver wird. Im Epos verhält sich sowohl das Subjekt (der Dichter) als der Gegenstand objektiv. Diese Identität kann nun nach zwei Seiten aufgehoben werden, a) so, daß die Subjektivität oder die Besonderheit ins Objekt, die Objektivität oder Allgemeingültigkeit in den Darstellenden, b) daß die Objektivität, die Allgemeinheit in den Gegenstand, die Subjektivität in den Darstellenden gelegt ist. Diese zwei Pole sind in der Poesie wirklich dargestellt, aber sie selbst differenzieren sich in sich wieder nach der subjektiven und objektiven Seite. Die Sphäre der relativ=objektiven epischen Poesie (wo es nämlich die Darstellung ist) ist durch die Elegie und die Idylle, die sich unter sich wieder, jene als das Subjektive, diese als das Objektive verhalten; die Sphäre der relativ=subjektiveren Poesie (wo es nämlich die Darstellung ist) ist durch das Lehrgedicht und die Satyre, wovon jenes das Subjektive, diese das Objektive ist, beschrieben.

Man könnte versucht seyn, gegen diese Eintheilung anzuführen, daß es nicht einzusehen, wie die Elegie, die insgemein für eine subjektiv=lyrische Ergießung angesehen wird, objektiver seyn könne als das Lehrgedicht, welches man dagegen für das relativ=objektivste zu halten tentirt seyn könnte. Es ist also zu erinnern, daß hierbei keineswegs der gewöhnliche Begriff der Elegie zugegeben wird, der ihr allerdings die Objektivität, aber auch das Epische rauben und sie zu einem bloß lyrischen Gedicht machen würde. Was aber das Lehrgedicht betrifft, so geht die Poesie in ihm zu dem Wissen als der ersten Potenz zurück, welches als Wissen immer subjektiv bleibt. Die bestimmteren Gründe dieser Eintheilung sind folgende. Vergleichen wir Elegie und Idylle einerseits und Lehrgedicht und Satyre von der andern Seite, so finden wir die ersten beiden darin übereinstimmend unter sich und darin verschieden von den andern beiden, daß jene ohne Zweck und Absicht sind

und nur um ihrer selbst willen zu seyn scheinen, diese aber immer einen bestimmten Zweck haben, und schon dadurch sind die beiden letzten Gattungen in die Sphäre der Subjektivität gewiesen. Vergleichen wir ferner Elegie und Idylle unter sich, so sind sich beide dadurch gleich, daß sie auf einen universellen und objektiven Stoff Verzicht thun, daß jene den Zustand oder die Begebenheit eines Individuums, aber objektiv behandelt, diese den Zustand und das Leben einer Gattung darstellt, die überhaupt isolirt ist und eine besondere Welt bildet, nicht nur in sogenannten Hirtengedichten, sondern auch in anderen Arten, z. B. in häuslichen Idyllen, ja in denen nur z. B. eine Liebe, welche die Liebenden ganz auf sich beschränkt und die Welt außer sich vergessen macht, dargestellt wird, wie in Vossens Luise. Verschieden sind aber beide eben dadurch wieder, daß die Elegie mehr zu dem Lyrischen, die Idylle dagegen nothwendigerweise mehr zu dem Dramatischen sich hinneigt.

Man kann nun Elegie und Idylle gemeinschaftlich wieder dem Lehrgedicht und der Satyre so entgegensetzen, daß in jenen der Stoff oder Gegenstand beschränkt, und insofern, wenn man will, subjektiv, dagegen der Ort der Darstellung allgemein und objektiv ist, während in diesen der Stoff oder Gegenstand allgemein, dafür aber die Darstellung oder das Princip, von dem sie ausgehen, subjektiv ist.

Lehrgedicht und Satyre können sich daher auch, weil sie sich von der einen Seite in Ansehung des Stoffs gleich sind, eben deswegen von der andern Seite als subjektiv und objektiv auch nur durch den Stoff entgegengesetzt seyn. Der des Lehrgedichts ist der subjektive, weil er im Wissen liegt, der der Satyre ist der objektive, weil sie sich auf das Handeln bezieht, welches objektiver ist als das Wissen. Das Princip der Darstellung ist aber in beiden subjektiv. Dort liegt es im Geist, hier mehr im Gemüth und der sittlichen Stimmung.

Kurze Betrachtung dieser Gattungen im Einzelnen.

Ich will keine Definitionen geben. Jede Art der Kunst ist nur durch ihre Stelle bestimmt, diese ist ihre Erklärung. Uebrigens aber mag sie dieser Stelle entsprechen, auf welche Weise sie will. Jeder

Dichtart liegt eine Idee zu Grunde. Wird nun ihr Begriff nach der einzelnen Erscheinung bestimmt, so ist er, weil diese der Idee niemals ganz angemessen seyn kann, nothwendig in der Gefahr über kurz oder lang zu eng befunden und also verworfen zu werden oder gar gebraucht zu werden, um ein in ihre Schranken nicht sich fügendes, auch vorzügliches Kunstwerk zu verwerfen. Die Idee jeder Dichtart aber ist durch die Möglichkeit bestimmt, die durch sie erfüllt ist.

Der Begriff, den die Neueren von der Elegie fast allgemein gehabt haben, ist, daß sie Klaggedichte seyen, ihr herrschender Geist empfindsame Trauer. Es ist nicht zu leugnen, daß auch die Klage und die Trauer sich in dieser Dichtart ausgesprochen hat, und daß die Elegie vorzüglich zu Klaggesängen über Verstorbene bestimmt war. Dieß aber ist nur Eine Erscheinungsweise, übrigens aber von unendlicher Mannichfaltigkeit und Bildsamkeit und so, daß diese Eine Gattung, obwohl allerdings nur bruchstücklich, das ganze Leben zu umfassen fähig ist. Die Elegie ist, als Art des epischen Gedichts, ihrer Natur nach geschichtlich; auch als Klaggesang verleugnet sie ihren Charakter nicht, ja sie ist, könnte man sagen, der Trauer fähig eben nur, weil sie des Blicks in die Vergangenheit fähig ist, wie das Epos. Uebrigens weilt sie ebenso bestimmt in der Gegenwart, und besingt die befriedigte Sehnsucht nicht minder als den Stachel der unbefriedigten. Ihre Grenze in der Darstellung ist ihr nicht durch den individuellen und einzelnen Zustand gesteckt, sondern sie schweift von da wirklich in den epischen Kreis aus. Die Elegie ist durch ihre Natur schon eine der unbegrenzbarsten Gattungen, daher sich außer dem allgemeinen Charakter, der durch ihr Verhältniß zum Epos und zur Idylle bestimmt ist, nur eben diese unendliche Bildsamkeit als ihr eigenthümlichstes und natürlichstes Wesen bezeichnen läßt. Die unmittelbarste Bekanntschaft mit dem Geist der Elegie gewinnt man durch die Muster der Alten. Einige der schönsten Bruchstücke des Phänokles, des Hermesianax sind im Athenäum übersetzt. Die Elegie hat aber auch in der römischen Sprache in Tibull, Catull und Propertius wieder aufleben können, und zu unseren Zeiten hat Goethe durch seine römischen Elegien die ächte Gattung wiederher-

gestellt. An Goethes Elegien ließe sich am unmittelbarsten zeigen, daß in Ansehung der Elegie die Subjektivität in das Object, dagegen die Objectivität in die Darstellung und das darstellende Princip fällt. Diese Elegien besingen den höchsten Reiz des Lebens und der Lust, aber auf eine wahrhaft epische Weise mit Verbreitung über den großen Gegenstand seiner Umgebung.

Die Idylle ist gegenüber von der Elegie die objectivere Gattung, und also überhaupt die objectivste unter den vier dem epischen Gedicht untergeordneten Gattungen. Da in ihr der Gegenstand (subjektiv) beschränkter als im Epos, und die allgemein gültige Ruhe also bloß in die Darstellung gelegt wird, so nähert sie sich dadurch schon mehr dem Gemälde, und dieß ist auch ihre ursprüngliche Bedeutung, da Idylle ein kleinstes Bild, ein Gemälde bezeichnet. Da sie ferner das Uebergewicht in das Objective der Darstellung legen muß, so wird sie dadurch am meisten Idylle seyn, daß der Gegenstand sich mit roherer Besonderheit abhebt, weniger also gebildet ist als der des Epos. Die Idylle nimmt daher ihre Gegenstände nicht nur überhaupt aus einer beschränkten Welt, sondern macht sie auch in dieser noch scharf individuell, ja sogar local nach Sitten, Sprache, Charakter, etwa wie die menschlichen Gestalten in einer Landschaft seyn müssen, derb, von nichts entfernter als von Idealität. Nichts ist daher der Natur der Idylle widersprechender, als den Personen Empfindsamkeit, eine Art unschuldiger Sittlichkeit mitzuthellen. Wenn die Derbheit der theokritischen Idylle verlassen werden kann, so ist es nur, wenn dafür der ganze Charakter romantisch wird, wie in den vorzüglichsten Schäferpoesien der Italiener und Spanier. Wenn aber, wie in Gefner, neben dem Aechten und Antiken zugleich das romantische Princip fehlt, so kann man die Bewunderung, die seine Idyllen besonders im Ausland gefunden haben, nur als eine der unzähligen Aeußerungen der Unpoesie begreifen. In Gefners Idyllen, wie in sehr vielen der Franzosen, ist, ganz gegen den Geist der Idylle, eine Art von flacher, sittlich-empfindsamer Allgemeingültigkeit in den Gegenstand gelegt und die Gattung völlig verkehrt worden. Der ächte Geist der Idylle ist in einer späteren

Zeit auch in Deutschland wieder aufgelebt durch Boßens Luise, obgleich er die Ungünstigkeit des Vocals nicht überwinden konnte, und was den Reiz, die Frische der Farben, die Lebendigkeit natürlicher Aeußerungen betrifft, zu dem theokritischen Geist fast ganz das Verhältniß des nördlichen Deutschlands zu der Schönheit der sicilischen Fluren beobachtet. Die Italiener und Spanier haben auch in der Idylle das romantische Princip geltend gemacht, aber innerhalb der Begrenzung der Gattung, aber da ich nur den *Pastor fido* des Guarini kenne, so kann ich auch nur diesen als Beispiel anführen. Das Wesen der Romantik ist, daß es durch Gegensätze zum Ziel kommt und nicht sowohl die Identität als Totalität darstellt. So auch in der Gattung der Idylle. Das Derbe, rein und streng Gefonderte ist im *Pastor fido* in einige Charaktere gelegt und der Gegensatz dazu in anderen gegeben. Auf diese Weise hat das Ganze das Antike überschritten und doch die Gattung behauptet. Uebrigens hat die Idylle im *Pastor fido* eine wirkliche dramatische Höhe erreicht, und doch ließe sich zeigen, daß die Schicksallosigkeit der Idylle, die von der einen Seite darin aufgehoben, doch von der anderen wieder hergestellt ist. — Befreundung der Idylle mit allen Formen. Vorzügliche Hinneigung zum Dramatischen, wie die Darstellung noch objektiver. Schäferromane (*Galatea* des Cervantes).

Unter denjenigen epischen Formen, welche durch ein Uebergewicht der Subjektivität in der Darstellung aus der Indifferenz der Gattung heraustreten, ist das Lehrgedicht selbst wieder die subjektivere Form. Wir haben vor allem ohne Zweifel die Möglichkeit eines Lehrgedichts zu untersuchen, worunter hier, wie sich versteht, die poetische Möglichkeit gemeint ist. Man kann erstens gegen die Gattung im Allgemeinen, also auch gegen die Satyre anführen, daß sie nothwendig einen Zweck hat, das Lehrgedicht zu lehren, die Satyre zu strafen, und daß sie, weil alle schöne Kunst nach außen ohne Zweck ist, beide nicht als Formen derselben gedacht werden können. Allein es ist mit diesem an sich wichtigen Grundsatz nicht gesagt, daß die Kunst nicht einen von ihr unabhängig vorhandenen Zweck oder ein wirkliches

Bedürfniß sich zur Form nehmen kann, wie ja auch die Architektur thut; es wird nur gefordert, daß sie sich in sich selbst wieder davon unabhängig zu machen wisse und die äußeren Zwecke bloß Form für sie sehen. Daß nun die Absicht, wissenschaftliche Lehren vorzutragen, für die Poesie nicht zur Form werden könne, dagegen existirt wenigstens von Seiten der Poesie kein denkbare Grund, und die Forderung an das Lehrgedicht wäre nur die, in dem Werk selbst die Absicht wieder aufzuheben, so daß es um seiner selbst willen zu seyn scheinen könne. Dieß wird nun aber nie der Fall seyn können, als wenn die Form des Wissens im Lehrgedicht für sich fähig ist ein Reflex des All zu seyn. Da es eine Forderung ist, die an das Wissen, unabhängig von der Poesie, schon für sich selbst betrachtet gemacht wird, ein Bild des All zu seyn, so liegt schon im Wissen für sich die Möglichkeit, als Form der Poesie einzutreten. Wir haben demnach bloß die Art des Wissens zu bestimmen, von welchem dieß allein und vorzüglich gilt.

Die Lehre, welche im didaktischen Gedicht vorgetragen wird, kann entweder sittlicher oder theoretischer und speculativer Natur seyn. Von der ersten Art ist die gnomische Poesie der Alten, z. B. die des Theognis. Hier wird das menschliche Leben als das Objektive zum Reflex des Subjektiven, nämlich der Weisheit und des praktischen Wissens gemacht. Wo sich die moralische Lehre auf Naturgegenstände bezieht, wie in dem hesiodischen Werk, in Gedichten über den Landbau u. s. w. geht das Bild der Natur als das eigentlich Objektive durch das Ganze hindurch und ist das Reflektirende des Subjektiven. Das Entgegengesetzte geschieht in dem eigentlich theoretischen Lehrgedicht. Hier wird das Wissen zum Reflex von einem Objektiven gemacht. Da nun in der höchsten Forderung dieses Objektive nur das Universum selbst seyn kann, so muß die Art des Wissens, welches zum Reflex dient, gleichfalls von universeller Natur seyn. Es ist bekannt, wie viele Lehrgedichte über ganz einzelne und besondere Gegenstände des Wissens verfaßt worden sind über die Medicin z. B. oder einzelne Krankheiten, über Botanik, über die Kometen u. s. w. Die Beschränktheit des Gegenstandes an und für sich selbst ist hier nicht zu tadeln, wenn nur

dieser selbst allgemein und in der Beziehung aufs Universum gefaßt wird. In der Ermanglung der wahrhaft poetischen Ansicht des Gegenstandes selbst hat man alsdann auf verschiedene Weise ihn poetisch zu schmücken gesucht. Man hat die Vorstellungsarten und Bilder der Mythologie zu Hülfe gerufen. Man hat der Trockenheit des Gegenstandes durch geschichtliche Episoden aufzuhelfen gesucht, und was dergleichen mehr ist. Mit dem allem kann nie ein wahrhaftes Lehrgedicht, nämlich ein poetisches Werk dieser Art entstehen. Das Erste ist, daß das Darzustellende an und für sich selbst schon poetisch sey. Da nun das Darzustellende immer ein Wissen ist, so muß dieses Wissen an und für sich selbst und als Wissen schon zugleich poetisch seyn. Dieß ist aber nur einem absoluten Wissen, d. h. einem Wissen aus Ideen, möglich. Es gibt daher kein wahres Lehrgedicht, als in welchem unmittelbar oder mittelbar das All selbst, wie es im Wissen reflektirt wird, der Gegenstand ist. Da das Universum der Form und dem Wesen nach nur Eines ist, so kann auch in der Idee nur Ein absolutes Lehrgedicht seyn, von dem alle einzelnen bloße Bruchstücke sind, nämlich das Gedicht von der Natur der Dinge. Versuche dieses speculativen Epos — eines absoluten Lehrgedichts — sind in Griechenland gemacht worden; ob sie ihr Ziel erreicht haben, können wir nur im Allgemeinen wissen, da uns die Zeit von ihnen nichts als Bruchstücke gelassen hat. Parmenides und Xenophanes, beide trugen ihre Philosophie in einem Gedicht von der Natur der Dinge vor, wie schon früher die Pythagoreer und Thales ihre Lehren poetisch überlieferten. Von dem Gedicht des Parmenides ist uns fast keine Nachricht geblieben, als daß es in sehr unvollkommenen und holperigen Versen verfaßt gewesen. Mehr wissen wir von dem Gedicht des Empedokles, welcher die Physik des Anaxagoras mit dem Ernst der pythagoreischen Weisheit verband. Wir können die Grenzen, inwieweit dieses Gedicht die Idee des Universums erreichte, ungefähr eben daraus bestimmen, daß es die Physik des Anaxagoras war, die ihm zu Grunde lag. Ich muß die Bekanntschaft derselben hier voraussetzen. Aber wenn es von der wissenschaftlichen Seite das speculative Urbild nicht erreichte, so

müssen wir ihm dagegen nach dem einstimmigen Zeugniß der Alten, namentlich des Aristoteles, die größte rhythmische Energie und eine wahrhaft homerische Kraft zuschreiben. Das Glück hat auch gewollt, daß uns das Gedicht des Lucretius eine Spur des darin herrschenden Geistes erhalten hat. Lucretius, der in der schlechten Schreibart des Epikurus und seiner Anhänger kein Vorbild haben konnte, hat ohne Zweifel die rhythmische Form sowohl als die poetische Kraft und Weise der Darstellung von dem Empedokles entlehnt, und ist ihm in der Form ebenso wie dem Epikurus in der Materie des Gedichts gefolgt. Das Gedicht des Lucretius nähert sich in seiner Art mehr als irgend ein römisches, z. B. das Virgilische, den wahrhaft alten Vorbildern, und selbst die Kraft des ächt epischen Rhythmus stellt uns allein Lucretius dar, da von Ennius nur Bruchstücke geblieben sind. Lucretius' Hexameter machen den größten Contrast gegen die gefeilt und geleckt Verse des Virgil. Das Wesen seines Werks trägt durchaus das Gepräge eines großen Gemüths, und nur dem wahrhaft poetischen Geiste war es möglich in die Darstellung der Epikurischen Lehre solche Andacht und die Begeisterung eines wahren Priesters der Natur zu legen. Es ist nothwendig, daß, da der darzustellende Gegenstand an und für sich selbst unpoetisch ist, alle Poesie in das Subjekt zurückfallen muß, und aus demselben Grunde können wir auch das Gedicht des Lucretius nur als einen Versuch des absoluten Lehrgedichts ansehen, welches auch schon durch den Gegenstand selbst poetisch seyn muß. Aber diejenigen Stellen, in welchen sich wirklich seine persönliche Begeisterung ausdrückt, der Eingang zum ersten Buch, welcher eine Anrufung der Venus ist, sowie alle diejenigen Stellen, in welchen er den Epikurus preist als den, welcher die Natur der Dinge eröffnet und zuerst den Wahn und Aberglauben der Religion gestürzt habe, tragen durchaus die höchste Majestät und das Gepräge einer männlichen Kunst an sich. Wie die Alten von Empedokles sagen, daß er in seinem Gedicht mit wahrer Wuth über die Schranken der menschlichen Erkenntniß geredet, so geht das Feuer des Lucretius gegen Religion und falsche Sittlichkeit nicht selten in wahre begeisterte Wuth über. Die gänzliche Vernichtung alles Geistigen

nach außen, die Auflösung der Natur in ein Spiel der Atomen und des Leeren, die er mit wahrhaft epischer Gleichgültigkeit liest, ersetzt sich durch die sittliche Größe der Seele, die ihn selbst wieder über die Natur erhebt. Die Nichtigkeit der Natur selbst läßt zugleich seinen Geist sich über alle Sehnsucht in das Reich des Verstandes erschwingen. Wahrer und vortrefflicher kann über das Fruchtlöse der Sehnsucht, die Unerfülltheit der Begier, die Leerheit aller Furcht sowie aller Hoffnung im Leben nicht geredet werden, als von ihm geschieht, und wie die Lehre des Epikurus selbst nicht von der speculativen, sondern von der moralischen Seite groß ist, so erscheint auch Lucretius, wenn seine Begeisterung als Priester der Natur nur subjektiv sehn kann, dagegen als Lehrer der praktischen Weisheit objectiv und als ein Wesen höherer Ordnung, das den gemeinen Lauf der Dinge, die Leidenschaft und die Verwirrung des Lebens nur wie von einem höheren Standort aus betrachtet, an dem es selbst nicht davon erreicht wird. Man kann sich der Bemerkung des Gegensatzes nicht enthalten, den in dieser Beziehung andere Arten der Philosophie gegen die Epikurische machen, indem sie kleinliche Gesinnungen mit Vertilgung der großmüthigen und männlichen Tugenden im Sittlichen zum Größten machen, und dagegen im Speculativen einen höheren Flug vorgeben. Man braucht diese Vergleichung nicht weit herzuholen und nur gleich die Kantische Philosophie zu nehmen.

Von den Lehrgedichten der Neueren zu reden, glaube ich mich freisprechen zu dürfen. Denn da wir billig zweifeln, ob irgend ein Gedicht der Alten in dieser Gattung das wahre Urbild erreicht habe, so können wir es von den Neueren ohne Zweifel kategorisch behaupten, daß sie überhaupt kein ächt poetisches Werk dieser Art aufzuweisen haben. Dasjenige Lehrgedicht also, wo nicht bloß die Formen und die Hülfsmittel der Darstellung, sondern das Darzustellende selbst poetisch ist, ist noch zu erwarten. Folgendes läßt sich über die Idee eines solchen bestimmen.

Das Lehrgedicht κατ' ἐξοχήν kann nur ein Gedicht vom Universum oder der Natur der Dinge sehn. Es soll den Reflex des

Universums im Wissen darstellen. Das vollkommene Bild des Universum muß also in der Wissenschaft erreicht seyn. Die Wissenschaft ist berufen, es zu seyn. Es ist gewiß, daß die Wissenschaft, welche diese Identität mit dem Universum erreicht hätte, nicht nur von Seiten des Stoffs, sondern auch durch die Form mit der des Universum übereinstimmte, und inwiefern das Universum selbst das Urbild aller Poesie, ja die Poesie des Absoluten selbst ist, so würde die Wissenschaft in jener Identität mit dem Universum sowohl dem Stoff, als der Form nach schon an und für sich Poesie seyn und in Poesie sich auflösen. Der Ursprung des absoluten Lehrgedichts oder des speculativen Epos fällt also mit der Vollenbung der Wissenschaft in eins zusammen, und wie die Wissenschaft erst von der Poesie ausging, so ist es auch ihre schönste und letzte Bestimmung, in diesen Ocean zurückzufließen. Ja nach dem, was schon früher von der einzigen Möglichkeit des wahren Epos und der Mythologie für die neuere Zeit gezeigt wurde, daß nämlich die Götter der neueren Welt, welche Geschichtsgötter sind, von der Natur Besitz ergreifen müssen, um als Götter zu erscheinen — in dieser Hinsicht, sage ich, möchte das erste wahre Gedicht von der Natur der Dinge mit dem wahren Epos gleichzeitig seyn.

In der subjektiven Sphäre der dem epischen Gedicht untergeordneten Gattungen ist die Satyre die objektivere Form, da ihr Gegenstand das Reale, Objektive und vorzugsweise wenigstens das Handeln ist. Ich begnüge mich mit Bemerkung der epischen Natur der Satyre. Da sie nicht erzählend ist, wie das Epos, also nicht wie dieses Personen auf epische Weise redend einführen kann, und doch vorzüglich Charaktere und Handlungen darzustellen hat, so nähert sie sich eben dadurch nothwendig dem Dramatischen, und sie muß der inneren Darstellung nach, um ihrer Aufgabe Genüge zu thun, nothwendig ein dramatisches Leben haben. Es versteht sich, daß unter den Begriff der Satyre im strengen Sinn nichts gehören kann, was absolut und an sich selbst dramatisch ist. Es wäre ebenso thöricht oder noch thörichter, die Komödien des Aristophanes zur Gattung der Satyre herunterzusetzen, als wie man sonst pflegte den Don Quixote des Cervantes zu einer Satyre zu machen.

Die Satyre übrigens hat eine doppelte Gattung, die ernste und die komische. Beide Gattungen fordern die Würde eines sittlichen Charakters, wie er sich in dem edlen Zorn des Juvenal und des Persius ausdrückt, und die Ueberlegenheit eines durchdringenden Geistes, der Verhältnisse und Begebenheiten in der Beziehung aufs Allgemeine zu sehen weiß, da eben auf der Contrastirung des Allgemeinen und Besonderen die vorzüglichste Wirkung der Satyre beruht. Daß in Deutschland diejenigen, die selbst die Karrikaturen oder die Geschöpfe des Zeitalters sind, je und je in sich den Kitzel empfinden, mit einer groben Feder satyrische Gemälde des Zeitalters aufs Papier zu kitzeln, ist nicht mehr zu verwundern, als daß überhaupt z. B. Menschen, die weder die Welt, noch irgend einen Gegenstand derselben erkannt haben, sich zur Poesie und den edelsten Gattungen derselben fähig glauben.

Für die komische Satyre hatten die Griechen eigne Repräsentanten in den besondern Gattungen halb thierischer, halb menschlicher Wesen, von welchen, wie das Wahrscheinlichste ist, die Satyre den Namen hat. Es ist bekannt, daß Aeschylos auch Satyrspiele geschrieben hat, wie späterhin Euripides. Das Gesetz der komischen Satyre ist in diesem Ursprung gleichsam ausgesprochen. Wenn die ernste Satyre das Laster, besonders das freche, mit Macht gepaarte züchtigt, so muß die komische dagegen ihren Gegenständen soviel möglich Schuld und Verdienst nehmen, sie ganz willenlos, soviel möglich thierisch und ganz und gar sinnlich zu machen suchen, wie die Satyrn und Faunen. Die Rohheit, die mit Bosheit und Niederträchtigkeit verbunden ist, erweckt nur Ekel und widrige Empfindung, sie kann daher nie Gegenstand poetischer Laune seyn. Dieß wird sie nur durch gänzliche Beraubung des Menschlichen und völlige Umkehrung, in der sie rein komisch erscheint, ohne ein Gefühl zu beleidigen, und auf der andern Seite den Gegenstand am tiefsten herabsetzt.

Hiemit haben wir den Kreis der rationalen epischen Formen durchlaufen. Wir haben nun noch von dem modernen oder romantischen Epos zu reden, und auch dieses in seine besondern Ausbildungen zu verfolgen.

Da der Gegensatz des Antiken und Romantischen, so viel es möglich war, schon früher im Allgemeinen dargestellt wurde, und da die modernen Formen immer mehr oder weniger Irrationales behalten, so glaube ich in Ansehung des romantischen Epos am besten zu verfahren, wenn ich es meist hystorisch betrachte, und dabei die Gegensätze sowohl als die Uebereinstimmungen, die es mit dem alten Epos hat, heraushebe.

Ich knüpfe meine Betrachtung meinem Vorsatz gemäß, die Poesie auch in den merkwürdigsten Individuen zu charakterisiren, gleich an den Ariosto an, da zuvörderst kein Zweifel ist, daß er das ächteste moderne Epos gedichtet hat. Seine Vorgänger, Bojardo vorzüglich u. a. sind nicht zu rechnen, weil sie, wenn sie auch auf dem rechten Wege waren, doch nicht das Vortreffliche darin erreichten, langweilig und überladen geblieben sind. Tassos befreites Jerusalem nach Ariost ist durchaus mehr die Erscheinung einer schönen nach Reinheit strebenden Seele als eine objektive Dichtung, und nur das ganz Beschränkte darin, das Keusche, das Katholische, ist das Gute. Die Henriade zu nennen, würde kaum etwa ein Franzos begehren. Die Portugiesen haben ein Gedicht, die Luissade von Camoens, das ich nicht kenne.

Ariosto hat eine sehr bekannte mythologische Welt, in der er sich bewegt. Der Hof Karls des Großen ist der Olymp des Jupiter der Ritterzeit. Die Sagen von den zwölf Paladinen sind und waren nach allen Seiten verbreitet und gehörten allen gebildeteren Nationen, den Spaniern, Italienern, Franzosen, Deutschen, Engländern gemeinschaftlich an. Das Wunderbare hatte sich vom Christenthum aus verbreitet und in der Verührung mit der Tapferkeit der späteren Zeit sich zu einer romantischen Welt entzündet. Auf diesem glücklicheren Boden nun konnte der Dichter nach Willkür schalten, neu erfinden, schmücken. Alle Mittel standen ihm zu Gebot, er hatte Tapferkeit, Liebe, Zauberei, er hatte zu dem allem noch den Gegensatz des Morgen- und Abendlandes und der verschiedenen Religionen.

Wie das Individuum oder Subjekt durchgehends mehr in der modernen Welt hervortritt, mußte es auch im Epos geschehen, so daß

es die absolute Objectivität des alten Epos verlor, und mit dieser Gattung nur als ihre vollkommene Negation vergleichbar ist, und auch Ariosto hat seinen Stoff nach sich modificirt, indem er ihm ein gutes Theil Reflexion und Muthwillen beigemischt hat. Da ein Hauptcharakter des Romantischen überhaupt in der Vermischung des Ernstes und des Scherzes liegt, so müssen wir ihm jenes zugeben, da von der anderen Seite seine Schalkhaftigkeit, so zu sagen, wieder nur an die Stelle der Gleichgültigkeit, der Untheilnahme des Dichters im Epos tritt. Er hat sich dadurch zum Herrn seines Gegenstandes gemacht. Darin schließt sich sein Gedicht dem Begriff des alten Epos am bestimmtesten an, daß es keinen bestimmten Anfang wie kein bestimmtes Ende hat, daß es ein herausgeschnittenes Stück aus seiner Welt ist, das man sich ebenso gut früher aufgenommen, wie weiter fortgeführt denken kann. (Tadel unverständiger Kunsttrichter hierüber im Vergleich der künstlichen Composition des Tasso. Hier ist freilich alles regelmäßiger zugeschnitten, daß man nie zu verirren in Gefahr ist. Ariostos Gedicht gleicht einem Irrgarten, worin man mit Lust, ohne Furcht, sich verliert.) Ein anderer Beziehungspunkt ist: daß der Held nicht allein darin herausgehoben ist und oft ganz vom Schauplatz entfernt steht, oder vielmehr, daß es überhaupt eine Mehrzahl von Helden gibt. Die Geschichte Eines Helden durch alle Katastrophen hindurchgeführt, wie Wielands Oberon z. B., ist, wenn wir dieser Gattung nur einige Reinheit bewahren wollen, bloß eine romantische, oft sentimentale Biographie in Versen, also weder ein wahres Epos, noch ein wahrhafter Roman (der in Prosa geschrieben seyn mußte).

Der Begriff des Wunderbaren ist, wie ich schon bemerkt habe, eine neue Zuthat des Epos, denn wenn auch Aristoteles schon vom *θαυμάσιον* des homerischen Epos spricht, hat es doch bei ihm eine ganz andere Bedeutung als das moderne Wunderbare, nämlich überhaupt nur das Außerordentliche (mehr davon beim Drama). Homer hat kein Wunderbares, sondern lauter Natürliches, weil auch seine Götter natürlich sind. Im Wunderbaren zeigt sich Poesie und Prosa im Kampf; das Wunderbare ist es nur gegenüber von der Prosa und

in einer getheilten Welt. Im Homer ist, wenn man will, alles, aber eben deswegen nichts wunderbar. Allein Ariosto hat wirklich vortrefflich verstanden, sein Wunderbares vermittlest seiner Leichtigkeit, seiner Ironie und des oft ganz ungeschmückten Vortrags in ein Natürliches zu verwandeln. Er wird auch am schwersten da zu erreichen seyn, wo er ganz trocken erzählt. Im Uebergang aber von solchen Partieen zu andern, über die er alle Anmuth und allen Schmuck seiner reichen Phantasie ergossen, malen sich die Contraste und Mischungen des Stoffs, welche im romantischen Gedicht nothwendig sind — man kann im eigentlichsten Sinn sagen, sie malen sich, weil alles lebendige Farbe bei ihm ist, bewegliches, rasches Gemälde, an dem die Umrisse zuweilen verschwinden, zuweilen nachdrücklich hervortreten, und das immer mehr als ein buntes Aggregat von Theilen eines Ganzen erscheint, als daß sich, auch innerhalb seiner partiellen Sphäre genommen, eine gebiegene Stetigkeit darin ausdrückte. Auch hat Ariosto streng genommen nur einen nationalen und leicht gemeinten Versuch gemacht, wenn man ihn mit der höheren Idee eines, wenn gleich modernen, Epos zusammenhält, das, nicht mehr wie das Homerische durch ein Zeitalter, ein Volk gedichtet, sondern nothwendig durch einen Einzelnen, stets einen andern Charakter haben wird und das Antike und die Objektivität auf andere Art zu Stande bringen muß. Allein der Reiz eines hellen Verstandes und der unerschöpflichen Fülle von Lust und Laune löscht das Partikulare des Gedichtes wieder aus. Es ist nichts Gehäuftes in Ariosto, die edlen Züge sind schön vertheilt und halten wie Säulen das lustige Gebäude. Angelika ist die schöne Helena, der Zwist der Paladine um sie der trojanische Krieg; Orlando tritt ebenso selten auf den Schauplatz wie Achilles; es fehlt auch an einem Paris nicht, der ohne groß Verdienst und Würdigkeit die Schöne davon trägt, die bekannte Meda nämlich. — Natürlich ist diese Parallele nicht allzu ernstlich gemeint. Die schönste Gestalt des Dichters, durchaus romantisch und zart gedacht, ist Bradamante, die Waffen anlegt und auf Abenteuer ausgeht für den Geliebten; die Tapferkeit ist in ihr das Wunderbare und die Liebe das Natürliches und also auch das Liebenswerthe das

Ueberwiegende; auch ist sie Christin, dahingegen in einer anderen weiblichen Gestalt aus dem Morgenlande die Tapferkeit mehr männlich als siegend gezeichnet ist. Auch Orlando und Rinaldo machen einen starken Gegensatz des Gebildeten und Ungebildeten. In dem Meer von Episoden (um auch davon zu reden) und Zufällen tauchen die mannichfachen Gestalten unter und kommen wieder, stets kenntlich und von einander gesondert. Die Episoden sind hier die Novellen, die der Dichter eingeflochten wie Cervantes in seinen Roman; sie sind sowohl sehr ruhrenden und pathetischen, als muthwilligen Inhalts, wobei der Dichter immer davon geht, als ob nichts geschehen wäre: mischt er Betrachtung ein, so geschieht es nie verweilend, sondern daß es gleich wieder vorwärts geht, und ein neuer Horizont sich ihm wölbt.

Die Gleichmäßigkeit und Identität des Geistes dieser Dichtart ist auch äußerlich ausgedrückt durch das am meisten identische Sylbenmaß der Neueren, die Stanze. Es verlassen, wie Wieland, heißt die Form des romantischen Epos selbst verlassen.

Die durch die Charakteristik von Ariosto schon angegebenen Charaktere des romantischen Epos oder des Rittergedichts sind hinreichend, seine Verschiedenheit und Entgegensetzung mit dem antiken Epos zu zeigen. Wir können das Wesen desselben so aussprechen: es ist durch den Stoff episch, d. h. der Stoff ist mehr oder weniger universell, durch die Form aber ist es subjektiv, indem die Individualität des Dichters dabei weit mehr in Anschlag kommt, nicht nur darin, daß er die Begebenheit, welche er erzählt, beständig mit der Reflexion begleitet, sondern auch in der Anordnung des Ganzen, die nicht aus dem Gegenstand selbst sich entwickelt, und weil sie die Sache des Dichters ist, überhaupt keine andere Schönheit als die Schönheit der Willkür bewundern läßt. An und für sich schon gleicht der romantisch-epische Stoff einem wild verwachsenen Wald voll eigenthümlicher Gestalten, einem Labyrinth, in dem es keinen andern Leitfaden gibt als den Muthwillen und die Laune des Dichters. Wir können schon hieraus begreifen, daß das romantische Epos weder die höchste, noch die einzige Art ist, in welcher diese Gattung (das Epos nämlich) in der modernen Welt überhaupt existiren kann.

Das romantische Epos hat in der Gattung, zu der es gehört, selbst wieder einen Gegensatz. Wenn es nämlich überhaupt zwar dem Stoff nach universell, der Form nach aber individuell ist, so läßt sich zum voraus eine andere entsprechende Gattung erwarten, in welcher an einem partiellen oder beschränkteren Stoff sich die allgemein gültigere und gleichsam indifferenterere Darstellung versucht. Diese Gattung ist der Roman, und wir haben mit dieser Stelle, die wir ihm geben, zugleich auch seine Natur bestimmt.

Man kann allerdings auch den Stoff des romantischen Epos nur relativ-universell nennen, weil er nämlich immer den Anspruch an das Subjekt macht, sich überhaupt auf einen phantastischen Boden zu versetzen, welches das alte Epos nicht thut. Aber eben deswegen auch, weil der Stoff vom Subjekt etwas fordert — Glauben, Lust, Phantastische Stimmung — so muß der Dichter von der seinigen etwas hinzuthun, und so dem Stoff, was er in der einen Rücksicht an Universalität voraus haben kann, von der andern Seite wieder durch die Darstellung nehmen. Um sich dieser Nothwendigkeit zu überheben, und der objektiven Darstellung sich mehr zu nähern, bleibt demnach nichts übrig als auf die Universalität des Stoffs Verzicht zu thun und sie in der Form zu suchen.

Die ganze Mythologie des Rittergedichts gründet sich auf das Wunderbare, d. h. auf eine getheilte Welt. Diese Getheiltheit geht nothwendig in die Darstellung über, da der Dichter, um das Wunderbare als solches erscheinen zu lassen, selbst für sich in derjenigen Welt seyn muß, wo das Wunderbare als Wunderbares erscheint. Will also der Dichter mit seinem Stoff wahrhaft identisch werden und sich ihm selbst ungetheilt hingeben, so ist kein Mittel dazu, als daß das Individuum, wie überhaupt in der modernen Welt, so auch hier ins Mittel trete und den Ertrag Eines Lebens und Geistes in Erfindungen niederlege, die, je höher sie stehen, desto mehr die Gewalt einer Mythologie gewinnen. So entsteht der Roman, und ich trage kein Bedenken, ihn in dieser Rücksicht über das Rittergedicht zu setzen, obgleich freilich von dem, was unter diesen Namen geht, das Wenigste nur

jene Objektivität der Form erreicht hat, bei welcher es näher noch als das Rittergedicht dem eigentlichen Epos steht.

Schon durch die ausdrückliche Beschränkung, daß der Roman bloß durch die Form der Darstellung objektiv, allgemein gültig sey, ist angedeutet, innerhalb welcher Grenzen allein er dem Epos sich nähern könne. Das Epos ist eine ihrer Natur nach unbeschränkte Handlung: sie fängt eigentlich nicht an und könnte ins Endlose gehen. Der Roman ist, wie gesagt, durch den Gegenstand beschränkt, er nähert sich dadurch mehr dem Drama, welches eine beschränkte und in sich abgeschlossene Handlung ist. In dieser Beziehung könnte man den Roman auch als eine Mischung des Epos und des Drama beschreiben, so nämlich, daß er die Eigenschaften beider Gattungen theilte. Das Ganze der neueren Kunst zeigt sich auch darin mehr der Malerei und dem Reich der Farben gleich, da hingegen das plastische Zeitalter oder das Reich der Gestalten alles streng von einander sonderte.

Die moderne Kunst hat für die objektive Form der Darstellung kein so gleichmäßiges, zwischen Entgegengesetztem schwebendes Sylbenmaß, als der Hexameter der antiken Kunst ist; alle ihre Sylbenmaße individualisiren gleich stärker und beschränken auf einen gewissen Ton, Farbe, Stimmung u. s. w. Die gleichmäßigste neuere Versart ist die Stanze, aber sie hat nicht so das Ansehen unmittelbarer Inspiration und Abhängigkeit von dem Fortschreiten des Gegenstandes als der Hexameter, schon darum, weil sie ein ungleichförmiges Versmaß ist, und sich in Strophen absondert, und demnach auch überhaupt künstlicher und mehr als Werk des Dichters wie als Form des Gegenstandes erscheint. Dem Roman also, der in beschränkterem Stoff die Objektivität des Epos in der Form erreichen will, bleibt nichts als die Prosa, welche die höchste Indifferenz ist, aber die Prosa in ihrer größten Vollkommenheit, wo sie von einem leisen Rhythmus und einem geordneten Periodenbau begleitet ist, der dem Ohr zwar nicht so gebietet wie das rhythmische Sylbenmaß, aber doch von der andern Seite auch keine Spur der Gezwungenheit hat, und deswegen die sorgfältigste Ausbildung erfordert. Wer diesen Rhythmus der Prosa im Don Quixote und

Wilhelm Meister nicht empfindet, der kann ihn freilich auch nicht gelehrt werden. Wie die epische Diktion, darf diese Prosa oder vielmehr dieser Styl des Romans verweilen, sich verbreiten und das Geringste nicht unberührt lassen an seiner Stelle, aber auch nicht sich in Schmuck verlieren, besonders nicht in bloßen Wortschmuck, weil sonst der unerträglichste Mißstand, die sogenannte poetische Prosa, unmittelbar angrenzt.

Da der Roman nicht dramatisch seyn kann und doch von der andern Seite in der Form der Darstellung die Objektivität des Epos zu suchen hat, so ist die schönste und angemessenste Form des Romans nothwendig die erzählende. Ein Roman in Briefen besteht aus lauter lyrischen Theilen, die sich — im Ganzen — in dramatische verwandeln, und somit fällt der epische Charakter hinweg.

Da in der Form der Darstellung der Roman dem Epos so viel möglich gleich seyn soll und doch ein beschränkter Gegenstand eigentlich den Stoff ausmacht, so muß der Dichter die epische Allgemeingültigkeit durch eine relativ noch größere Gleichgültigkeit gegen den Hauptgegenstand oder den Helden ersetzen, als diejenige ist, welche der epische Dichter übt. Er darf sich daher nicht zu streng an den Helden binden, und noch viel weniger alles im Buch ihm gleichsam unterwerfen. Da das Beschränkte nur gewählt ist, um in der Form der Darstellung das Absolute zu zeigen, so ist der Held gleichsam schon von Natur mehr symbolisch als persönlich und muß auch so im Roman genommen werden, so daß sich alles leicht ihm anknüpft, daß er der collective Name sey, das Band um die volle Garbe.

Die Gleichgültigkeit darf so weit gehen, daß sie sogar in Ironie gegen den Helden übergehen kann, da Ironie die einzige Form ist, in der das, was vom Subjekt ausgeht oder ausgehen muß, sich am Bestimmtesten wieder von ihm ablöst und objektiv wird. Die Unvollkommenheit kann also dem Helden in dieser Hinsicht gar nichts schaden; die prätendirte Vollkommenheit hingegen wird den Roman vernichten. Hierher gehört auch, was Goethe im Wilhelm Meister über die retardirende Kraft des Helden mit besonderer Ironie diesem selbst in Mund

legt. Da nämlich der Roman von der einen Seite die nothwendige Hinneigung zum Dramatischen hat, und doch von der andern Seite verweilend wie das Epos sehn soll, so muß es diese den raschen Lauf der Handlung mäßigende Kraft in das Objekt, nämlich in den Helden selbst legen. Wenn Goethe in derselbigen Stelle des Wilhelm Meister sagt: Im Roman sollen vorzüglich Gesinnungen und Begebenheiten, im Drama Charaktere und Thaten vorgestellt werden, so hat dieß dieselbe Beziehung. Gesinnungen können auch wohl nur für eine gewisse Zeit und Lage stattfinden, sie sind wandelbarer als der Charakter; der Charakter drängt unmittelbarer zur Handlung und zum Ende, als Gesinnungen thun, und die That ist entscheidender als Begebenheiten sind, wie sie aus dem entschiedenen und starken Charakter kommt und im Guten und Bösen eine gewisse Vollkommenheit desselben fordert. Allein dieß ist freilich nicht von einer gänzlichen Negation der Thatkraft im Helden zu verstehen, und die vollkommenste Vereinigung wird immer die bleiben, welche im Don Quixote getroffen ist, daß die aus dem Charakter kommende That durch die Begegnung und die Umstände für den Helden zur Begebenheit wird.

Der Roman soll ein Spiegel der Welt, des Zeitalters wenigstens, sehn, und so zur partiellen Mythologie werden. Er soll zur heiteren, ruhigen Betrachtung einladen und die Theilnahme allenthalben gleich fest halten; jeder seiner Theile, alle Worte sollten gleich golden sehn, wie in ein innerliches höheres Sylbenmaß gefaßt, da ihm das äußerliche mangelt. Deshalb kann er auch nur die Frucht eines ganz reifen Geistes sehn, wie die alte Tradition den Homeros immer als Greis schildert. Er ist gleichsam die letzte Läuterung des Geistes, wodurch er in sich selbst zurückkehrt und sein Leben und seine Bildung wieder in Blüthe verwandelt; er ist die Frucht, jedoch mit Blüthen gekrönt.

Alles im Menschen anregend soll der Roman auch die Leidenschaft in Bewegung setzen; das höchste Tragische ist ihm erlaubt wie das Komische, nur daß der Dichter selbst von beidem unberührt bleibe.

Es ist schon früher in Ansehung des Epos bemerkt worden, daß in ihm der Zufall verstattet ist; noch mehr darf der Roman mit allen Mitteln schalten, die Ueberraschung, Verflechtung und Zufall an die Hand geben: nur darf freilich der Zufall nicht allein schalten, sonst tritt wieder ein grillenhaftes, einseitiges Princip an die Stelle des ächten Bildes vom Leben. Auf der anderen Seite ist, wenn der Roman vom Epos das Zufällige der Begebenheiten entlehnen darf, das Princip des Schicksals, welches in ihn durch seine Hinneigung zum Drama kommt, ebenfalls zu einseitig und dabei zu herbe für die umfassendere und gefälligere Natur des Romans. Inwiefern Charakter auch eine Nothwendigkeit ist, die dem Menschen zum Schicksal werden kann, müssen im Roman Charakter und Zufall einander in die Hände arbeiten, und in dieser Stellung beider gegeneinander offenbart sich vorzüglich die Weisheit und Erfindung des Dichters.

Der Roman, da er seiner näheren Verwandtschaft mit dem Drama gemäß mehr auf Gegensätzen beruht als das Epos, muß diese vorzüglich zur Ironie und zur pittoresken Darstellung gebrauchen, wie das Tableau im *Don Quixote*, wo dieser und Cardenio im Walde gegeneinander über sitzend beide vernünftig aneinander theilnehmen, bis der Wahnsinn des einen den des anderen in Aufruhr setzt. Ueberhaupt also darf der Roman nach dem Pittoresken streben, denn so kann man allgemein nennen, was eine Art von dramatischer, nur flüchtigerer, Erscheinung ist. Es versteht sich, daß es stets einen Gehalt, einen Bezug auf das Gemüth, auf Sitten, Völker, Begebenheiten habe. Was kann in dem angegebenen Sinn pittoresker sehn, als im *Don Quixote* Marcellas Erscheinung auf der Spitze des Felsens, an dessen Fuß der Schäfer begraben wird, den die Liebe für sie getödtet hat?

Wo der Boden der Dichtung es nicht begünstigt, muß der Dichter es erschaffen, wie Goethe im *Wilhelm Meister*; *Mignon*, der *Harfner*, das *Haus des Onkels* sind einzig sein Werk. Alles, was die Sitten Romantisches darbieten, muß herausgewendet und das Abenteuerliche nicht verschmäht werden, sobald es auch wieder zur Symbolik dienen

kann. Die gemeine Wirklichkeit soll sich nur darstellen, um der Ironie und irgend einem Gegensatze dienstbar zu seyn.

Die Stellung der Begebenheiten ist ein anderes Geheimniß der Kunst. Sie müssen weise vertheilt seyn, und wenn auch gegen das Ende der Strom breiter wird, und die ganze Herrlichkeit der Conception sich entfaltet, so sollen sich doch die Begebenheiten nirgend drücken, drängen und jagen. Die sogenannten Episoden müssen entweder dem Ganzen wesentlich angehören, organisch mit ihm gebildet seyn (*Sperrata*), nicht bloß angeflickt, um dieses und jenes herbeizuführen, oder sie müssen ganz unabhängig als Novellen eingeschaltet seyn, wogegen sich nichts einwenden läßt.

Die Novelle, um dieß im Vorbeigehen zu bemerken, da wir uns auf alle diese Untergattungen nicht insbesondere einlassen können, ist der Roman nach der lyrischen Seite gebildet, gleichsam, was die Elegie in Bezug auf das Epos ist, eine Geschichte zur symbolischen Darstellung eines subjektiven Zustandes oder einer besonderen Wahrheit, eines eigenthümlichen Gefühls.)

Um einen leichten Kern — einen Mittelpunkt, der nichts verschlinge und alles gewaltsam in seine Strudel ziehe — muß überhaupt im Roman alles fortschreitend geordnet seyn.

Es leuchtet aus diesen wenigen Zügen ein, was der Roman nicht seyn darf, im höchsten Sinn genommen: keine Musterkarte von Tugenden und Lastern, kein psychologisches Präparat eines einzelnen menschlichen Gemüths, das wie in einem Cabinet aufbewahrt würde. Es soll uns an der Schwelle keine zerstörende Leidenschaft empfangen und durch alle ihre Stationen mit sich fortreißen, die den Leser zuletzt betäubt am Ende eines Wegs zurückläßt, den er um alles nicht noch einmal machen möchte. Auch soll der Roman ein Spiegel des allgemeinen Laufs menschlicher Dinge und des Lebens, also nicht bloß ein partielles Sittengemälde seyn, wo wir nie über den engen Horizont socialer Verhältnisse auch etwa der größten Stadt oder eines Volks von beschränkten Sitten hinausgeführt werden, der endlosen schlechteren Stufen noch tiefer herabgehender Verhältnisse nicht zu gedenken.

Daraus folgt natürlich, daß fast die gesammte Unzahl dessen, was man Roman nennt, — wie Falstaff seine Miliz Futter für Pulver nennt, — Futter für den Hunger der Menschen ist, für den Hunger nach materieller Täuschung und für den unersättlichen Schlund der Geistesleere und derjenigen Zeit, die vertrieben sehn will.

Es wird nicht zu viel sehn zu behaupten, daß es bis jetzt nur zwei Romane gibt, nämlich den Don Quixote des Cervantes und den Wilhelm Meister von Goethe, jener der herrlichsten, dieser der gediegensten Nation angehörig. Don Quixote ist nicht nach den frühesten deutschen Uebersetzungen zu beurtheilen, wo die Poesie vernichtet, der organische Bau aufgehoben ist. Man braucht sich des Don Quixote nur zu erinnern, um einzusehen, was der Begriff von einer durch das Genie eines Einzelnen erschaffenen Mythologie sagen will. Don Quixote und Sancho Panza sind mythologische Personen über den ganzen gebildeten Erdkreis, sowie die Geschichte von den Windmühlen u. s. w. wahre Mythen sind, mythologische Sagen. Was in der beschränkten Conception eines untergeordneten Geistes nur als Satyre einer bestimmten Thorheit gemeint geschienen hätte, das hat der Dichter durch die allerglücklichste der Erfindungen in das universellste, sinnvollste und pittoreskeste Bild des Lebens verwandelt. Daß diese Eine Erfindung durch das Ganze hinläuft, und dann nur aufs reichste variiert erscheint, nirgend also eine Zusammenstückelung sichtbar wird, gibt ihm einen besonders großen Charakter. Indeß ist doch in dem Ganzen ein offener und sehr entschiedener Gegensatz, und die beiden Hälften könnte man weder ganz unschicklich noch ganz unwahr die Ilias und die Odyssee des Romans nennen. Das Thema im Ganzen ist das Reale im Kampf mit dem Ideale. In der ersten Hälfte des Werks wird das Ideale nur natürlich-realistisch behandelt, d. h. das Ideale des Helden stößt sich nur an der gewöhnlichen Welt und den gewöhnlichen Bewegungen derselben, im andern Theil wird es mystificirt, d. h. die Welt, mit der es in Conflict kommt, ist selbst eine ideale, nicht die gewöhnliche, wie in der Odyssee die Insel der Kalyppo gleichsam eine fingirtere Welt ist als die, in welcher die Ilias sich bewegt, und wie hier die Kirche

erscheint, so im Don Quixote die Herzogin, die, ausgenommen die Schönheit, alles mit ihr gemein hat. Die Mystifikation geht allerdings bis zum Schmerzenden, ja bis zum Plumpen, und so daß das Ideale in der Person des Helden, weil es da verrückt geworden war, ermattend unterliegt; dagegen zeigt es sich im Ganzen der Composition durchaus triumphirend, und auch in diesem Theil schon durch die ausgesuchte Gemeinheit des Entgegengesetzten.

Der Roman des Cervantes ruht also auf einem sehr unvollkommenen, ja verrückten Helden, der aber zugleich so edler Natur ist, und so oft als der Eine Punkt nicht berührt wird, so viel überlegenen Verstand zeigt, daß ihn keine Schmach, die ihm widerfährt, eigentlich herabwürdigt. An diese Mischung (in Don Quixote) ließ sich eben das wunderbarste und reichste Gewebe knüpfen, das im ersten Moment so anziehend wie im letzten stets den gleichen Genuß gewährt und die Seele zur heitersten Besonnenheit stimmt. Für den Geist ist die nothwendige Begleitung des Helden, Sancho Pansa, gleichsam ein unaufhörlicher Festtag; eine unversiegbare Quelle der Ironie ist geöffnet und ergießt sich in kühnen Spielen. Der Boden, auf dem das Ganze geschieht, versammelte in jener Zeit alle romantischen Principien, die es noch in Europa gab, verbunden mit der Pracht des geselligen Lebens. Hierin war der Spanier tausendfältig vor dem deutschen Dichter begünstigt. Er hatte die Hirten, die auf freiem Felde lebten, einen ritterlichen Adel, das Volk der Mauren, die nahe Küste von Afrika, den Hintergrund der Begebenheiten der Zeit und der Feldzüge gegen die Seeräuber, endlich eine Nation, unter welcher die Poesie popular ist — selbst malerische Trachten, für den gewöhnlichen Gebrauch die Maulthiertreiber und den Baccalaureus von Salar. Dennoch läßt der Dichter meist aus Ereignissen, die nicht national sondern ganz allgemein sind, wie die Begegnung der Galeerensclaven, eines Marionettenspielers, eines Löwen im Käfig seine ergötzlichen Ereignisse entstehen. Der Wirth, den Don Quixote für einen Castellan ansieht, und die schöne Martorine sind allenthalben zu Haus. Die Liebe dagegen erscheint immer in der eigenthümlichen romantischen Umgebung, die er in seiner Zeit

vorhand, und der ganze Roman spielt unter freiem Himmel in der warmen Luft seines Klima und in erhöhter südlicher Farbe.

Die Alten haben den Homer als den glücklichsten Erfinder gepriesen, die Neuern billig Cervantes.

Was hier Eine göttliche Erfindung ausrichten und aus Einem Guß schaffen konnte, das hat der Deutsche unter völlig ungünstigen, zerstückten Umständen durch eine große Denkraft und Tiefe des Verstandes hervorbringen und erfinden müssen. Die Anlage erscheint unkräftiger, die Mittel dürftiger, allein die Gewalt der Conception, die das Ganze hält, ist wahrhaft unermeßlich.

Auch im Wilhelm Meister zeigt sich der fast bei keiner umfassenden Darstellung zu umgehende Kampf des Idealen mit dem Realen, der unsere aus der Identität herausgetretene Welt bezeichnet. Nur ist es nicht so wie im Don Quixote ein und derselbe sich beständig in verschiedenen Formen erneuernde, sondern ein vielfach gebrochener und mehr zerstreuter Streit; daher auch der Widerstreit im Ganzen gelinder, die Ironie leiser, sowie unter dem Einfluß des Zeitalters alles praktisch endigen muß. Der Held verspricht viel und vieles, er scheint auf einen Künstler angelegt, aber die falsche Einbildung wird ihm genommen, da er die vier Bände hindurch beständig nicht als Meister, wie er heißt, als Schüler erscheint oder behandelt wird; er bleibt als eine liebenswürdige gesellige Natur zurück, die sich leicht anschließt und immer anzieht; insofern ist er ein glückliches Band des Ganzen und macht einen anlockenden Vorgrund. Der Hintergrund öffnet sich gegen das Ende und zeigt eine unendliche Perspektive aller Weisheit des Lebens hinter einer Art von Gaukelspiel; denn nichts anderes ist die geheime Gesellschaft, die sich in dem Augenblick auflöst, wo sie sichtbar wird, und nur das Geheimniß der Lehrjahre ausspricht: — der nämlich ist Meister, der seine Bestimmung erkannt hat. Diese Idee ist mit solcher Fülle, mit einem Reichthum unabhängigen Lebens bekleidet, daß sie sich nie als herrschender Begriff oder als Verstandeszweck der Dichtung entschleiert. Was sich in den Sitten nur irgend romantisch behandeln ließ, ist benutzt worden, herumziehende Schauspieler, das Theater überhaupt,

welches allenfalls die aus der socialen Welt verbannte Unregelmäßigkeit noch aufnimmt, ein Heer von einem Fürsten angeführt, ja Seiltänzer und eine Räuberbande. Wo Sitte und Zufall, der nach jener modificirt werden mußte, nicht mehr ausreichten, da ist das Romantische in den Charakter gelegt worden, von der freien anmuthigen Philine an bis zu dem edelsten Styl hinauf zu Mignon, durch welche der Dichter sich in einer Schöpfung offenbart, an der die tiefste Innigkeit des Gemüths und die Stärke der Imagination gleichen Antheil haben. Auf diesem wundervollen Wesen und der Geschichte ihrer Familie — in der tragischen Novelle der Sperata — ruht die Herrlichkeit des Erfinders; die Lebensweisheit wird gleichsam arm dagegen, und dennoch hat er in seiner künstlerischen Weisheit nicht mehr Gewicht darauf gelegt wie auf jeden andern Theil des Buchs. Auch sie nur haben, könnte man sagen, ihre Bestimmung erfüllt und ihrem Genius gebient.

Was in dem Roman durch Schuld der Zeit und des Bodens der Farbengebung des Ganzen abgeht, muß in die einzelnen Gestalten gelegt werden; dieß ist das vorzüglichste Geheimniß in der Composition des Wilhelm Meister; diese Macht hat der Dichter so weit geübt, daß er auch den gemeinsten Personen, z. B. der alten Barbara in dem einzelnen Moment eine wunderbare Erhöhung geliehen hat, in der sie wahrhaft tragische Worte aussprechen, bei denen der Held der Geschichte gleichsam selbst zu vergehen scheint.

Was Cervantes nur einmal zu erfinden hatte, mußte der deutsche Dichter vielfach erfinden und bei jedem Schritte auf so ungünstigem Boden sich neue Bahn brechen, und da die Ungünstigkeit der Umgebung seinen Erfindungen nicht die Gefälligkeit zuläßt, die denen des Cervantes eigen ist, geht er desto tiefer mit der Intention und ersetzt den äußern Mangel durch die innere Kraft der Erfindung. Dabei ist die Organisation aufs Kunstreichste gebildet, und im ersten Keim das Blatt wie die Blüthe mit entworfen, und der kleinste Umstand im voraus nicht vernachlässigt, um dann überraschend wiederzukehren.

Außer dem Roman in der vollkommensten Gestalt, inwiefern er

bei einer gewissen Beschränktheit des Stoffes durch die Form die Allgemeingültigkeit des Epos annimmt, muß man nun allerdings noch überhaupt romantische Bücher gelten lassen. Ich verweise dahin — nicht die Novellen und Märchen, die für sich bestehen als wahre Mythen (in den unsterblichen Novellen des Boccaccio) aus wirklichem oder phantastischem Gebiet, und die ebenfalls sich im äußern Element rhythmischer Prosa bewegen, sondern anderes gemischtes Vortreffliches, wie den Persiles des Cervantes, die Fiammetta des Boccaccio, allenfalls auch den Werther, der übrigens ganz in die Jugend und den sich mißverstehenden Versuch der in Goethe wiedergeborenen Poesie zurückgeschoben werden muß, ein lyrisch-leidenschaftliches Poem von großer materieller Kraft, obwohl die Scene ganz innerlich und nur im Gemüth liegt.

Was die gepriesenen englischen Romane betrifft, so halte ich den Tom Jones für ein mit verben Farben aufgetragenes nicht Weltsondern Sittengemälde, wo auch der moralische Gegensatz zwischen einem ganz niedrigen Heuchler und einem gesunden, aufrichtigen jungen Menschen etwas grob durchgeführt ist mit minimalem Talent, aber ohne alle romantischen und zarten Bestandtheile. Richardson ist in der Pamela und dem Grandison wenig mehr als ein moralischer Schriftsteller; in der Clarissa zeigt er eine wahrhaft objektive Darstellungsgabe, nur in Pedanterie und Weitläufigkeit eingewickelt. Nicht romantisch, aber objektiv und ungefähr in der Art der Idylle allgemein gültig ist der Landprediger von Wakefield.

(Erwähnung der Romanze und Ballade, deren Charakter nicht scharf gesondert ist, doch daß man jene als die subjektivere, diese als die objektivere Form ansehen kann.)

Wir haben den Kreis der epischen Formen, wiefern sie im Geist der modernen und romantischen Poesie möglich sind, durchlaufen. Es ist noch die Frage übrig nach der Möglichkeit der antik-epischen Form für die Dichter der neueren Zeit. Früher schon war von den mißlungenen Versuchen dieser Art die Rede. Das erste, wornach sich der Dichter umzusehen hätte, wäre allerdings der Stoff, welcher seiner Natur nach

der antik=epischen Behandlung fähig wäre. Entweder könnte er nun selbst einen antiken Stoff wählen, der sich dem epischen Ganzen der Griechen anschloße, oder wenigstens in den Kreis der epischen Mythologie gehörte. Oder er müßte einen Stoff der neueren Zeit auswählen. Aus der Geschichte ihn zu wählen würde darum unmöglich seyn, weil 1) was auch von der Geschichte episch abgesondert wird, immer nur zufällig abgesondert scheinen wird, 2) weil die Motive, die Sitten, Gebräuche, die mit zu der Geschichte gehören, nothwendig modern seyn müßten, wie wenn ein Dichter die Geschichte der Kreuzzüge antik=episch behandeln wollte.

Am ehesten vielleicht wäre der epische Stoff von der Grenze der antiken und modernen Zeit zu nehmen, weil durch den Gegensatz des Heidenthums selbst das Christenthum eine höhere Farbe gewänne und sogar das Ansehen annehmen könnte, welches in der Odyssee das Fabelhafte der Sitten der Völker z. B. und das Wunderbare mancher Länder oder Inseln hat. Mit Einem Wort das Christenthum wäre in dieser Entgegensetzung einer wahrhaft objektiven Behandlung am fähigsten. Man würde ein solches Epos nicht als ein bloßes Studium nach der Antike betrachten können, es wäre einer einheimischen und eigenthümlichen Kraft und Farbe fähig. Aber abgesehen von diesem Einen Moment der Zeit, welcher selbst der Wendepunkt der alten und neuen ist, möchte sich in der ganzen späteren Geschichte kein allgemein gültiges Ereigniß und eine der epischen Darstellung fähige Begebenheit finden. Sie müßte nämlich, wie der trojanische Krieg, außerdem daß sie allgemein, zugleich national und volksmäßig seyn, da der epische Dichter vor allen andern der populärste zu seyn streben muß, und die Popularität nur in lebendiger Wahrheit und in der Beglaubigung durch Sitte und Ueberlieferung gefunden werden kann. Die Handlung müßte zugleich jener Ausführlichkeit in der Behandlung des Details der Erzählung, welche zum epischen Styl gehört, fähig seyn. Aber schwerlich möchte irgend ein diese Bedingungen erfüllender Stoff in der neueren Welt aufzufinden seyn, am wenigsten der der letzten Forderung entspräche, da in den Kriegen z. B. die Persönlichkeit gleichsam aufgehoben

ist und nur die Masse wirkt. Die epischen Versuche mit neueren Stoffen wären also an und für sich schon auf den Boden mehr der Odyssee als der Ilias gewiesen, aber auch auf jenem würden sich alterthümliche Sitten, eine Welt, wie sie zur epischen Entwicklung, Klarheit und Einfachheit erforderlich ist, nur in beschränkteren Sphären finden lassen (wie in Voßens Luise). Aber hiedurch würde das epische Gedicht mehr die Natur der Idylle annehmen, wenn nicht etwa der Dichter die Möglichkeit fände, in diese Beschränktheit wieder die Allgemeinheit einer großen Begebenheit zu ziehen. Dieß ist in Goethes Hermann und Dorothea auf solche Weise geschehen, daß man diesem Gedicht seiner Beschränktheit durch den Stoff unerachtet den epischen Charakter im gewissen Grade zugestehen muß; dagegen die Luise von Voß durch den Dichter selbst als Idylle, als Gemälde, nämlich mehr als Darstellung des Ruhigen denn als Darstellung des Fortschreitenden charakterisirt worden ist. Durch das Goethesche Gedicht ist also ein Problem der neueren Poesie gelöst und der Weg zu ferneren Versuchen dieser Art und Weise geöffnet. Es wäre nicht undenkbar, daß aus der Einzelheit solcher Versuche, wenn sie sich gleich ursprünglich an einen bestimmt gebildeten Kern anschließen, in der Folge sogar durch eine Synthese oder Ausdehnung, wie die mit den homerischen Gesängen geübte, ein gemeinschaftliches Ganzes entstehen könnte. Aber noch immer würde auch eine Totalität solcher kleineren epischen Ganzen nie die wahre Idee des Epos erreichen, das der modernen Welt so nothwendig fehlt, als die innere Identität der Bildung und die Identität des Zustandes, von dem sie ausgegangen ist. — Wir müssen daher diese Betrachtungen über das Epos mit demselben Resultat schließen, mit dem wir die über Mythologie geschlossen haben, nämlich daß der Homeros, der in der antiken Kunst der Erste war, in der modernen Kunst der Letzte seyn und die äußerste Bestimmung derselben vollenden wird.

Dieses Resultat kann partielle Versuche den Homeros für eine bestimmte Zeit zu anticipiren, nicht niederschlagen, nur ist die Bedingung, unter welcher ächte Versuche dieser Art allein möglich werden, daß man die Grundeigenschaft des Epos, Universalität, d. h. Verwandlung alles

dessen, was in der Zeit zerstreut, aber doch entschieden vorhanden ist, in eine gemeinschaftliche Identität nicht aus den Augen setze. Für die Bildung der neueren Welt ist aber die Wissenschaft, die Religion, ja selbst die Kunst von nicht minder allgemeiner Beziehung und Bedeutung als die Geschichte, und in der unauf lösblichen Mischung dieser Elemente würde eben das wahre Epos für die moderne Zeit bestehen müssen. Eines dieser Elemente kommt dem andern zur Hülfe; was für sich der epischen Behandlung nicht fähig wäre, wird es durch das andere, und etwas ganz und durchaus Eigenthümliches wenigstens müßte die Frucht dieser wechselseitigen Durchdringung seyn, ehe das ganz und durchaus Allgemeingültige entstehen kann.

Ein Versuch dieser Art hat die Geschichte der neueren Poesie begonnen, es ist die göttliche Komödie des Dante, die so unbegriﬀen und unverstanden dasteht, weil sie in der Folge der Zeit einzeln geblieben ist, und von der Identität aus, welche dieses Gedicht bezeichnete, die Poesie sowohl als allgemeine Bildung sich nach so vielen Seiten zerstreut hat, daß es nur noch durch das Symbolische der Form allgemein gültig, durch die Ausschließung aber so vieler Seiten neuerer Bildung selbst wieder einseitig geworden ist.

Die göttliche Komödie des Dante ist so ganz abgeschlossen in sich, daß die von den andern Gattungen abstrahirte Theorie für sie durchaus unzureichend ist. Sie fordert ihre eigne Theorie, sie ist ein Wesen einer eignen Gattung, eine Welt für sich. Sie bezeichnet eine Stufe, wohin sich nach Maßgabe der übrigen Verhältnisse die spätere Poesie nicht wieder erschwungen hat. Ich verhehle meine Ueberzeugung nicht, daß dieses Gedicht, so viel partiell Wahres darüber gesagt worden ist, doch allgemein und in seiner wahrhaft symbolischen Bedeutung noch nicht erkannt ist, daß es noch keine Theorie, keine Konstruktion dieses Gedichtes gibt. Schon darum ist es einer ganz besondern Betrachtung würdig. Es kann mit nichts anderem zusammengestellt, unter keine der andern Gattungen subsumirt werden; es ist nicht Epos, es ist nicht Lehrgedicht, es ist nicht Roman im eigentlichen Sinn, es ist selbst nicht Komödie oder Drama, wie es Dante selbst benennt hat; es ist die

unauflöslichste Mischung, die vollkommenste Durchbringung von allem; es ist nicht als dieses einzelne (denn insofern eignet auch dieses Gedicht der Zeit), aber es ist als Gattung allgemeinsten Repräsentant der modernen Poesie, nicht ein einzelnes Gedicht, sondern das Gedicht aller Gedichte, die Poesie der modernen Poesie selbst.

Dies ist der Grund, warum ich die göttliche Komödie des Dante zum Gegenstand einer besondern Betrachtung mache, sie unter keine Gattung subsumire, sondern hiemit als Gattung für sich selbst constituire.¹

Von dem epischen Gedicht, welches wir bisher sowohl an sich selbst als in den Gattungen, die es durch Mischung mit andern Formen bildet, betrachtet haben — von dem epischen Gedicht als der Identität ging die Poesie aus, gleichsam als von einem Stande der Unschuld, wo alles noch beisammen und eins ist, was später nur zerstreut existirt, oder nur aus der Zerstreuung wieder zur Einheit kommt. Diese Identität entzündete sich im Fortgang der Bildung im lyrischen Gedicht zum Widerstreit, und erst die reifste Frucht der späteren Bildung war es, wodurch, auf einer höheren Stufe, die Einheit selbst mit dem Widerstreit sich versöhnte, und beide wieder in einer vollkommeneren Bildung eins wurden. Diese höhere Identität ist das Drama, welches, die Naturen beider entgegengesetzten Gattungen in sich begreifend, die höchste Erscheinung des An-sich und des Wesens aller Kunst ist.

So gesetzmäßig ist der Gang aller natürlichen Bildung, daß, was die letzte Synthese der Idee nach, die Vereinigung aller Gegensätze zur Totalität ist, auch die letzte Erscheinung der Zeit nach ist.

Daß der allgemeine Gegensatz des Unendlichen und Endlichen für die Kunst in der höchsten Potenz sich als Gegensatz der Nothwendigkeit

¹ Der nun im Manuscript folgende Abschnitt „Dantes göttliche Komödie“ ist unter den Abhandlungen des Kritischen Journals abgedruckt (oben S. 152 ff.). D. S.

und der Freiheit ausdrücke, ist im Allgemeinen schon beim Iyrischen und epischen Gedicht bewiesen worden. Aber die Poesie hat überhaupt und in ihren höchsten Formen insbesondere diesen Gegensatz ohne Zweifel in der höchsten Potenz, also als Gegensatz von Nothwendigkeit und Freiheit darzustellen.

Im Iyrischen Gedicht ist, wie gesagt, dieser Widerstreit, aber so daß er als Streit und als Aufhebung des Streits nur im Subjekt ist und ins Subjekt zurückfällt; daher im Ganzen das Iyrische Gedicht wieder vorzugsweise den Charakter der Freiheit an sich hat.

Im epischen Gedicht ist überhaupt kein Widerstreit; hier herrscht die Nothwendigkeit als die Identität, nur daß sie, wie schon bemerkt, eben weil kein Streit ist, auch nicht als Nothwendigkeit, inwiefern diese Schicksal ist, sondern in der Identität mit der Freiheit, sogar zum Theil als Zufall, erscheinen kann. Das epische Gedicht geht durchaus mehr auf den Erfolg als auf die That. Im Erfolg kommt die Nothwendigkeit oder das Glück der Freiheit zu Hülfe, und führt aus was die Freiheit nicht ausführen kann. Hier also ist die Nothwendigkeit mit der Freiheit einstimmig ohne alle Differenz. Deshalb kann der Held im Epos nicht unglücklich enden, ohne die Natur dieser Dichtart aufzuheben. Achill, wenn die Hauptperson der Ilias, kann nicht überwunden werden, sowie Hector, weil er überwunden werden kann, nicht der Held der Ilias seyn kann. Aeneas ist nur als Eroberer von Latium und Gründer von Rom Held einer Epopee.

Wenn wir behaupten, daß im Epos die Identität oder die Nothwendigkeit das Herrschende sey, so könnte man einwenden, daß sie ihre Kraft weit mehr beweisen würde, wenn sie das, was die Freiheit nicht wollte, ausführte, als wenn sie umgekehrt mit der Freiheit eins ist und ausführt, was diese beginnt. Allein 1) kann die Nothwendigkeit im Epos nicht mit der Freiheit im Bunde erscheinen, ohne von der andern Seite gegen sie zu wirken. Achill ist nicht Sieger, ohne daß Hector unterliegt. 2) Wenn die Nothwendigkeit auf die angegebene Weise im Streit gegen die Freiheit erschiene, daß sie dasjenige wollte, dem diese widerstrebt, so würde der Held der Nothwendigkeit entweder unterliegen,

oder sich über sie erheben. Im ersten Fall aber würde der Hauptheld unterliegen, im andern würde vielmehr die Freiheit ihre Uebermacht über die Nothwendigkeit beweisen, welches aber nicht der Fall seyn soll.

Wir können also als ausgemacht Folgendes annehmen. Im lyrischen Gedicht ist ein Widerstreit, aber selbst bloß ein subjektiver; es kommt überhaupt nicht zum objektiven Conflict mit der Nothwendigkeit. Im epischen Gedicht herrscht nur die Nothwendigkeit, die insofern mit dem Subjekt eins seyn muß als, ohne dieß, einer von den beiden Fällen eintreten müßte; und so also auch muß Unglück, inwiefern es auf der einen Seite stattfindet, durch ein verhältnißmäßiges Glück auf der andern ersetzt werden.

Wenn wir nun diesen Grundsätzen zufolge ganz allgemein, und ohne noch irgend eine besondere Form vor Augen zu haben, fragen, von welcher Art dasjenige Gedicht seyn müßte, welches als die Totalität die Synthese der beiden entgegengesetzten Formen wäre, so ergibt sich gleich unmittelbar als erste Bestimmung folgende: es muß in dem Gedicht dieser Art ein wirklicher und demnach objektiver Widerstreit beider, der Freiheit und der Nothwendigkeit, da seyn, und zwar so daß beide **als solche** erscheinen.

Es kann also in einem Gedicht, wie das angenommene, weder ein bloß subjektiver Streit noch auch eine reine Nothwendigkeit — die insofern mit dem Subjekt befreundet ist, und bloß darum aufhört Nothwendigkeit zu seyn — sondern nur eine mit der Freiheit wirklich im Kampf begriffene Nothwendigkeit, und dennoch so, daß ein Gleichgewicht beider, dargestellt werden. Es fragt sich nur, wie dieß möglich sey.

Kein wahrhafter Streit ist, wo nicht die Möglichkeit obzusiegen auf beiden Seiten ist. Aber diese scheint in dem angenommenen Fall von beiden Seiten undenkbar: denn keines von beiden ist wahrhaft überwindlich; die Nothwendigkeit nicht, denn, würde sie überwunden, so wäre sie nicht Nothwendigkeit; die Freiheit nicht, denn sie ist eben deswegen Freiheit, weil sie nicht überwunden werden kann. Aber selbst

wenn es dem Begriff nach möglich wäre, daß diese oder jene unterläge, so wäre es nicht poetisch möglich; denn es wäre nicht ohne absolute Disharmonie möglich.

Daß die Freiheit von der Nothwendigkeit überwunden würde, ist ein durchaus widriger Gedanke, aber ebensowenig können wir wollen, daß die Nothwendigkeit von der Freiheit überwunden werde, weil uns dieß den Anblick der höchsten Gesetzlosigkeit gibt. Es bleibt also in diesem Widerspruch schon von selbst nichts übrig als daß beide, Nothwendigkeit und Freiheit, aus diesem Streit zugleich als siegend und als besiegt, und demnach in jeder Rücksicht gleich hervorgehen. Aber eben dieß ist ohne Zweifel die höchste Erscheinung der Kunst, daß die Freiheit sich zur Gleichheit mit der Nothwendigkeit erhebe, und der Freiheit dagegen, ohne daß diese etwas dadurch verliere, die Nothwendigkeit gleich erscheine; denn nur in diesem Verhältniß wird jene wahre und absolute Indifferenz, die im Absoluten ist, und die nicht auf einem Zugleichsondern auf einem Gleichseyn beruht, objektiv. Denn Freiheit und Nothwendigkeit können, sowenig als Endliches und Unendliches, anders als in der gleichen Absolutheit eins werden.

Die höchste Erscheinung der Kunst ist also, da Freiheit und Nothwendigkeit die höchsten Ausdrücke des Gegensatzes sind, der der Kunst überhaupt zu Grunde liegt, — diejenige, worin die Nothwendigkeit siegt, ohne daß die Freiheit unterliegt, und hinwiederum die Freiheit obsiegt, ohne daß die Nothwendigkeit besiegt wird.

Es fragt sich nun, wie auch dieses möglich sey.

Nothwendigkeit und Freiheit müssen, als allgemeine Begriffe, in der Kunst nothwendig symbolisch erscheinen, und da nur die menschliche Natur, indem sie von der einen Seite der Nothwendigkeit unterworfen ist, von der anderen der Freiheit fähig ist, so müssen beide an und durch die menschliche Natur symbolisirt werden, die selbst wieder durch Individuen dargestellt werden muß, die als Naturen, in welchen Freiheit und Nothwendigkeit in Verbindung sind, Personen heißen. Aber eben auch nur in der menschlichen Natur finden sich die Bedingungen der Möglichkeit, daß die Nothwendigkeit siege, ohne daß die Freiheit

unterliege, und umgekehrt die Freiheit überwinde, ohne daß der Gang der Nothwendigkeit unterbrochen werde. Denn dieselbe Person, welche durch die Nothwendigkeit unterliegt, kann sich durch die Gesinnung wieder über sie erheben, so daß beide, besiegt und siegend zugleich, in ihrer höchsten Indifferenz erscheinen.

Im Allgemeinen also ist die menschliche Natur das einzige Mittel der Darstellung jenes Verhältnisses. Es fragt sich aber, in welchen Verhältnissen die menschliche Natur selbst fähig sey jene Macht der Freiheit zu zeigen, die, unabhängig von der Nothwendigkeit, zugleich, indem diese triumphirt, siegreich ihr Haupt erhebt.

Ueber alles Günstige, dem Subjekt Angemessene wird die Freiheit mit der Nothwendigkeit einig seyn. Im Glück kann also die Freiheit weder im wahren Widerstreit noch in der wahren Gleichheit mit der Nothwendigkeit erscheinen. Nur dann wird sie auf diese Weise offenbar, wenn die Nothwendigkeit das Ueble verhängt, und die Freiheit, sich über diesen Sieg erhebend, freiwillig das Uebel übernimmt, sofern es nothwendig ist, sich also als Freiheit dennoch der Nothwendigkeit gleichstellt.

Jene höchste Erscheinung der menschlichen Natur durch die Kunst wird also nie möglich seyn, als wo die Tapferkeit und Größe der Gesinnung über das Unglück siegt, und aus dem Kampf, welcher das Subjekt zu vernichten droht, die Freiheit als absolute Freiheit, für die es keinen Widerstreit gibt, hervorgeht.

Aber ferner: welcher Art und Form wird die Darstellung dieser Erhebung der Freiheit zur vollkommenen Gleichheit mit der Nothwendigkeit seyn müssen? — Im epischen Gedicht wird die reine Nothwendigkeit, die bezwungen selbst nicht als Nothwendigkeit erscheint, weil Nothwendigkeit nur ein durch Gegensatz bestimmbarer Begriff ist — es wird die reine Identität als solche dargestellt. Die Nothwendigkeit aber ist sich selbst gleich und beständig, so daß auch der Gedanke der Nothwendigkeit in dem Sinn, in welchem sie im epischen Gedicht herrschend ist, als einer ewig gleichmäßig fließenden Identität, keine Bewegung der Seele verursacht, sondern sie ganz ruhig

läßt. Nur da bewegt sie die Seele, wo wirklich Widerstreit gegen sie ist. Aber in der Art von Darstellung, die wir voraussetzen, soll ja der Widerstreit erscheinen, nur nicht subjektiv — denn sonst wäre das Gedicht lyrisch — sondern objektiv; aber auch nicht objektiv wie im epischen Gedicht, so daß das Gemüth dabei ruhig und unbewegt bleibt. Es ist also nur Eine mögliche Darstellung, bei welcher das Darzustellende ebenso objektiv als im epischen Gedicht, und doch das Subjekt ebenso bewegt ist als im lyrischen Gedicht: es ist nämlich die, wo die Handlung nicht in der Erzählung, sondern selbst und wirklich vorgestellt wird (das Subjektive objektiv dargestellt wird). Die vorausgesetzte Gattung, welche die letzte Synthese aller Poesie seyn sollte, ist also das Drama.

Um noch bei diesem Gegensatz des Drama als einer wirklich vorgestellten Handlung mit dem Epos zu verweilen, so ist wenn im Epos die reine Identität oder Nothwendigkeit herrschen soll, ein Erzähler nothwendig, der durch den Gleichmuth seiner Erzählung selbst von der allzugroßen Theilnahme an den handelnden Personen beständig zurückrufe, und ihre Aufmerksamkeit auf den reinen Erfolg spanne. Dieselbe Begebenheit, welche, episch dargestellt, nur das objektive Interesse am Erfolg läßt, würde, dramatisch repräsentirt, unmittelbar das an den Personen damit vermischen, und dadurch die reine Objektivität der Anschauung aufheben. Der Erzähler, da er den handelnden Personen fremd ist, geht den Zuhörern in der gemäßigten Betrachtung nicht nur voran und stimmt sie durch die Erzählung selbst dazu, sondern er tritt auch gleichsam an die Stelle der Nothwendigkeit, und da diese ihr Ziel nicht selbst aussprechen kann, leitet er die Zuhörer darauf hin. Im dramatischen Gedicht dagegen, weil es die Natur der beiden entgegengesetzten Gattungen vereinigen soll, muß außer dem Antheil an der Begebenheit auch noch die Theilnahme an den Personen hinzukommen; nur durch diese Verbindung der Begebenheiten mit der Theilnahme an Personen wird sie Handlung und That. Thaten aber, um das Gemüth zu bewegen, müssen angeschaut werden, ebenso, wie Begebenheiten, um das Gemüth ruhiger zu lassen, erzählt seyn müssen. Thaten

gehen zum Theil aus inneren Zuständen der Ueberlegung, der Leidenschaften u. s. w. hervor, die, weil sie an sich subjektiv sind, nicht anders objektiv dargestellt werden können, als inwiefern das Subjekt, in dem sie vorgehen, selbst vor Augen gestellt wird. Begebenheiten lassen die inneren Zustände weniger erscheinen und berühren sie weniger, indem sie den Gegenstand sowohl als den Zuschauer mehr nach außen reißen.

Wir haben, wie von selbst klar ist, das Drama gleich unmittelbar als Tragödie abgeleitet; insofern also die andere Form der Komödie, wie es scheint, ausgeschlossen. Das erste war nothwendig. Denn das Drama überhaupt kann nur aus einem wahren und wirklichen Streit der Freiheit und Nothwendigkeit, der Differenz und Indifferenz hervorgehen: es ist damit freilich nicht gesagt, auf welcher Seite die Freiheit, und auf welcher die Nothwendigkeit liegt; aber die ursprüngliche und absolute Erscheinung dieses Streits ist doch die, wo die Nothwendigkeit das Objektive, die Freiheit das Subjektive ist; und dieß das Verhältniß der Tragödie. Diese ist also das Erste und die Komödie das andere, denn sie entspringt durch eine bloße Umkehrung der Tragödie.

Ich werde daher jetzt ferner auf gleiche Weise fortfahren, die Tragödie dem Wesen und der Form nach zu construiren. Das Meiste, was von der Form der Tragödie gilt, gilt auch von der der Komödie, und was sich daran durch die Umkehrung des Wesentlichen mit verändert, wird sich nachher sehr bestimmt angeben lassen.

Von der Tragödie.

Das Wesentliche der Tragödie ist also ein wirklicher Streit der Freiheit im Subjekt und der Nothwendigkeit als objektiver, welcher Streit sich nicht damit endet, daß der eine oder der andere unterliegt, sondern daß beide siegend und besiegt zugleich in der vollkommenen Indifferenz erscheinen. Wir haben noch genauer als bisher zu bestimmen, auf welche Weise dieß der Fall seyn könne.

Nur da, wo die Nothwendigkeit das Uebel verhängt, bemerken wir, könne sie mit der Freiheit wahrhaft im Streit erscheinen.

Aber eben von welcher Art dieses Uebel seyn müsse, um der Tragödie angemessen zu seyn, ist die Frage. Bloß äußeres Unglück kann nicht dasjenige seyn, welches den wahrhaft tragischen Widerstreit hervorbringt. Denn daß die Person über äußeres Unglück sich erhebe, fordern wir schon von selbst, und sie wird uns nur verächtlich, wenn sie es nicht vermag. Der Held, der wie Ulyß auf der Heimkehr eine Kette von Unglücksfällen und vielfältiges Ungemach bekämpft, erweckt unsre Bewunderung, und wir folgen ihm mit Lust, aber er hat für uns kein tragisches Interesse, weil das Widerstrebende durch eine gleiche Kraft, nämlich durch physische Stärke oder durch Verstand und Klugheit bezwungen werden kann. Aber selbst Unglück, wogegen keine menschliche Hülfe möglich ist, z. B. unheilbare Krankheit, Verlust der Güter und dergl., hat, sofern es bloß physisch ist, kein tragisches Interesse; denn es ist eine nur noch untergeordnete und nicht die Schranken des Nothwendigen selbst überschreitende Wirkung der Freiheit, solche Uebel, die nicht zu ändern sind, mit Geduld zu ertragen.

Aristoteles in der Poetik ¹ stellt folgende Fälle des Glückwechsels auf: 1) daß ein gerechter Mann aus dem Zustand des Glücks in Unglück verfalle; er sagt sehr richtig, daß dieß weder schrecklich noch bemitleidenswürdig, sondern nur abscheulich und darum zum tragischen Stoff untauglich sey; 2) daß ein Ungerechter aus widrigem Glück in günstiges übergehe. Dieß sey am wenigsten tragisch; 3) daß ein in hohem Grade Ungerechter oder Lasterhafter aus glücklichem Zustand in unglücklichen versetzt werde. Diese Zusammensetzung könne zwar die Menschenliebe berühren, aber weder Mitleid noch Schrecken hervorbringen. Es bliebe also nur ein mittlerer Fall übrig, nämlich daß ein Solcher Gegenstand der Tragödie sey, welcher weder durch Tugend und Gerechtigkeit vorzüglich ausgezeichnet, noch auch durch Laster und Verbrechen ins Unglück falle, sondern durch einen Irrthum, und daß

¹ Cap. XIII.

derjenige, dem dieß begegnet, von solchen sey, die zuvor im großen Glück und Ansehen gestanden, wie Oedipus, Thyestes u. a. Aristoteles setzt hinzu, daß aus diesem Grunde, da vor Zeiten die Dichter alle möglichen Fabeln auf die Bühne gebracht haben, jetzt — zu seiner Zeit — die besten Tragödien sich auf wenige Familien beschränken, wie auf den Oedipus, Orestes, Thyestes, Telephos und diejenigen, denen überhaupt begegnet wäre Großes zu leiden oder zu verüben.

Aristoteles hat, wie die Poesie überhaupt, so insbesondere auch die Tragödie mehr von der Verstandes- als von der Vernunft-Seite angesehen. Von der ersten betrachtet hat er den einzig höchsten Fall der Tragödie vollkommen bezeichnet. Derselbe Fall aber hat in allen den Beispielen, welche er selbst anführt, noch eine höhere Ansicht. Es ist die, daß die tragische Person nothwendig eines Verbrechens schuldig sey (und je höher die Schuld ist, wie die des Oedipus, desto tragischer oder verwickelter). Dieß ist das höchste denkbare Unglück, ohne wahre Schuld durch Verhängniß schuldig zu werden.

Es ist also nothwendig, daß die Schuld selbst wieder Nothwendigkeit, und nicht sowohl, wie Aristoteles sagt, durch einen Irrthum, als durch den Willen des Schicksals und ein unvermeidliches Verhängniß oder eine Rache der Götter zugezogen sey. Von dieser Art ist die Schuld des Oedipus. Ein Orakel weissagt dem Laios, es sey im Schicksal ihm vorherbestimmt, von der Hand seines und der Jokaste Sohns erschlagen zu werden. Der kaum geborene Sohn wird nach drei Tagen an den Füßen gebunden in einem unwegsamen Gebirg ausgesetzt. Ein Schäfer auf dem Gebirge findet das Kind oder erhält es aus den Händen eines Slaven von Laios Hause. Jener bringt das Kind in das Haus des Polybos, des angesehensten Bürgers von Korinth, wo es wegen der angeschwollenen Füße den Namen Oedipus erhält. Oedipus als er ins Jünglingsalter tritt, wird durch die Frechheit eines anderen, der ihn beim Trunk einen Bastard nennt, aus dem vermeinten elterlichen Hause fortgetrieben, und in Delphoi das Orakel wegen seiner Abkunft fragend erhält er darauf keine Antwort, wohl aber die Verkündung, er werde seiner Mutter bewohnen, ein verhaßtes

und den Menschen unerträgliches Geschlecht zeugen, und den eignen Vater erschlagen. Dieß gehört sagt er, um sein Schicksal zu meiden, Corinth auf ewig Lebewohl, und beschließt bis dahin zu fliehen, wo er jene geweissagten Verbrechen niemals begehen könnte. Auf der Flucht begegnet er selbst Lajos ohne zu wissen, daß es Lajos und der König von Thebe ist, und erschlägt ihn im Streit. Auf dem Weg nach Thebe befreit er die Gegend von dem Ungeheuer der Sphinx und kommt in die Stadt, wo beschlossen war, daß wer sie erlegen würde, König seyn und Jokaste zur Gemahlin haben sollte. So vollendet sich das Schicksal des Oedipus, ihm selbst unbewußt; er heirathet seine Mutter und zeugt das unglückliche Geschlecht seiner Söhne und Töchter mit ihr.

Ein ähnliches, obwohl nicht ganz gleiches Schicksal ist das der Phädra, welche durch den, von der Pasiphaë her, entbrannten Haß der Venus gegen ihr Geschlecht zur Liebe des Hippolytus entflammt wird.

Wir sehen also, daß der Streit von Freiheit und Nothwendigkeit wahrhaft nur da ist, wo diese den Willen selbst untergräbt, und die Freiheit auf ihrem eignen Boden bekämpft wird.

Man hat, anstatt einzusehen, daß dieses Verhältniß das einzig wahrhaft tragische ist, mit dem kein anderes verglichen werden kann, wo das Unglück nicht im Willen und in der Freiheit selbst liegt, vielmehr gefragt, wie die Griechen diese schrecklichen Widersprüche ihrer Tragödien haben ertragen können. Ein Sterblicher, vom Verhängniß zur Schuld und zum Verbrechen bestimmt, selbst wie Oedipus gegen das Verhängniß kämpfend, die Schuld fliehend, und doch fürchterlich bestraft für das Verbrechen, das ein Werk des Schicksals war. Sind, frug man, diese Widersprüche nicht rein zerreißend, und wo liegt der Grund der Schönheit, welche die Griechen in ihren Tragödien nichts desto weniger erreicht haben? — Die Antwort auf diese Frage ist folgende. Daß ein wahrhafter Streit von Freiheit und Nothwendigkeit nur in dem angegebenen Fall stattfinden kann, wo der Schuldige durch das Schicksal zum Verbrecher gemacht ist, ist bewiesen. Daß aber der

Schuldige, der doch nur der Uebermacht des Schicksals unterlag, dennoch bestraft wurde, war nöthig, um den Triumph der Freiheit zu zeigen, war Anerkennung der Freiheit, Ehre, die ihr gebührte. Der Held mußte gegen das Verhängniß kämpfen, sonst war überhaupt kein Streit, keine Aeußerung der Freiheit; er mußte in dem, was der Nothwendigkeit unterworfen ist, unterliegen, aber um die Nothwendigkeit nicht überwinden zu lassen, ohne sie zugleich wieder zu überwinden, mußte der Held auch für diese — durch das Schicksal verhängte — Schuld freiwillig büßen. Es ist der größte Gedanke und der höchste Sieg der Freiheit, willig auch die Strafe für ein unvermeidliches Verbrechen zu tragen, um so im Verlust seiner Freiheit selbst eben diese Freiheit zu beweisen, und noch mit einer Erklärung des freien Willens unterzugehen.

Dieß, wie es hier ausgesprochen ist, und wie ich es schon in den Briefen über Dogmatismus und Criticismus gezeigt habe,¹ ist der innerste Geist der griechischen Tragödie. Dieß ist der Grund der Veröhnung und der Harmonie, die in ihnen liegt, daß sie uns nicht zerrissen, sondern geheilt, und wie Aristoteles sagt, gereinigt zurücksassen.

Die Freiheit als bloße Besonderheit kann nicht bestehen: dieß ist möglich nur, inwiefern sie sich selbst zur Allgemeinheit erhebt, und also über die Folge der Schuld mit der Nothwendigkeit in Bund tritt, und da sie das Unvermeidliche nicht vermeiden kann, die Wirkung davon selbst über sich verhängt.

Ich sage: dieß ist auch das einzig wahrhaft Tragische in der Tragödie. Nicht der unglückliche Ausgang allein. Denn wie kann man überhaupt den Ausgang unglücklich nennen, z. B. wenn der Held freiwillig das Leben hingibt, das er nicht mehr mit Würde führen kann, oder wenn er andere Folgen seiner unverschuldeten Schuld auf sich selbst herbeizieht, wie Oedipus bei Sophokles thut, der nicht ruht, bis er das ganze schreckliche Gewebe selbst entwickelt und das ganze furchtbare Verhängniß selbst an den Tag gebracht hat?

¹ Zehnter Brief, 1. Abth., Bd. I., S. 336.

Wie kann man den unglücklich nennen, der so weit vollendet ist, der Glück und Unglück gleicherweise ablegt und in demjenigen Zustand der Seele ist, wo es für ihn keines von beiden mehr ist?

Unglück ist nur, so lange der Wille der Nothwendigkeit noch nicht entschieden und offenbar ist. Sobald der Held selbst im Klaren ist, und sein Geschick offen vor ihm daliegt, gibt es für ihn keinen Zweifel mehr, oder wenigstens darf es für ihn keinen mehr geben, und eben im Moment des höchsten Leidens geht er zur höchsten Befreiung und die höchste Leidenslosigkeit über. Von dem Augenblick an erscheint die nicht zu überwältigende Macht des Schicksals, die absolut-groß schien, nur noch relativ-groß; denn sie wird von dem Willen überwunden, und zum Symbol des absolut Großen, nämlich der erhabenen Gesinnung.

Die tragische Wirkung beruht daher keineswegs allein oder zunächst auf dem, was man den unglücklichen Ausgang zu nennen pflegt. Die Tragödie kann auch mit vollkommener Versöhnung nicht nur mit dem Schicksal, sondern selbst mit dem Leben enden, wie Orest in den Eumeniden des Aeschylos versöhnt wird. Auch Orest war durch das Schicksal und den Willen eines Gottes, nämlich Apollon, zum Verbrecher bestimmt. Aber diese Schuldlosigkeit nimmt die Strafe nicht hinweg; er entflieht aus dem väterlichen Hause und erblickt gleich unmittelbar die Eumeniden, die ihn selbst bis in den geheiligten Tempel des Apollon verfolgen, wo sie, die schlafen, der Schatten der Klytännestra erweckt. Die Schuld kann nur durch wirkliche Sühnung von ihm genommen werden, und auch der Areopag, an welchen Apoll ihn verweist, und vor dem er selbst ihm beisteht, muß gleiche Stimmen in die beiden Urnen legen, damit die Gleichheit der Nothwendigkeit und der Freiheit vor der sittlichen Stimmung bewahrt werde. Nur der weiße Stein, den Pallas der Losprechungsurne zuwirft, befreit ihn, aber auch dieses nicht, ohne daß zugleich die Göttinnen des Schicksals und der Nothwendigkeit, die rächenden Erinyen, versöhnt und von nun an unter dem Volk der Athene als göttliche Mächte verehrt werden und in ihrer Stadt selbst und gegenüber von der Burg, auf der sie thronen, einen Tempel haben.

Ein solches Gleichgewicht des Rechts und der Menschlichkeit, der Nothwendigkeit und der Freiheit suchten die Griechen in ihren Tragödien, ohne welches sie ihren sittlichen Sinn nicht befriedigen konnten, sowie sich in diesem Gleichgewicht selbst die höchste Sittlichkeit ausgedrückt hat. Eben dieses Gleichgewicht ist die Hauptsache der Tragödie. Daß das überlegte und freie Verbrechen gestraft wird, ist nicht tragisch. Daß ein Schuldloser durch Schickung unvermeidlich fortan schuldig werde, ist, wie gesagt, an sich das höchste denkbare Unglück. Aber daß dieser schuldlose Schuldige freiwillig die Strafe übernimmt, dieß ist das Erhabene in der Tragödie, dadurch erst verklärt sich die Freiheit zur höchsten Identität mit der Nothwendigkeit.

Nachdem wir das Wesen und den wahren Gegenstand der Tragödie durch das Bisherige bestimmt haben, so ist es nöthig, zunächst von der inneren Construction der Tragödie, und alsdann von der äußeren Form derselben zu handeln.

Da dasjenige, was in der Tragödie der Freiheit entgegengesetzt wird, die Nothwendigkeit ist, so erhellt von selbst, daß in der Tragödie durchaus dem Zufall nichts zugegeben werden darf. Denn selbst die Freiheit, sofern sie die Verwicklung durch ihre Handlungen hervorbringt, erscheint doch in dieser Beziehung als durch Schicksal getrieben. Es könnte zufällig scheinen, daß Oedipus dem Laios an einer bestimmten Stelle begegnet, allein wir sehen aus dem Verlauf, daß diese Begegnung zur Erfüllung des Schicksals nothwendig war. Inwiefern aber ihre Nothwendigkeit nur durch die Entwicklung kann eingesehen werden, insofern ist sie eigentlich auch nicht Theil der Tragödie und wird in die Vergangenheit verlegt. Uebrigens aber erscheint, im Oedipus z. B., alles, was zur Vollführung des in dem ersten Orakel Verkündeten gehört, eben durch diese Vorherverkündigung nothwendig und im Licht einer höheren Nothwendigkeit. Was aber die Handlungen der Freiheit betrifft, sofern diese erst auf die geschehenen Schläge des Schicksals folgen, so sind auch diese nicht zufällig, eben deswegen weil sie aus absoluter Freiheit geschehen, und die absolute Freiheit selbst absolute Nothwendigkeit ist.

Da selbst alle empirische Nothwendigkeit nur empirisch Nothwendigkeit, an sich betrachtet aber Zufälligkeit ist, so kann die ächte Tragödie auch nicht auf empirische Nothwendigkeit gegründet seyn. Alles, was empirisch nothwendig ist, ist, weil ein anderes ist, wodurch es möglich ist, aber dieses andere selbst ist ja nicht an sich nothwendig, sondern wieder durch ein anderes. Die empirische Nothwendigkeit würde aber die Zufälligkeit nicht aufheben. Diejenige Nothwendigkeit, die in der Tragödie erscheint, kann demnach einzig absoluter Art und eine solche seyn, die empirisch vielmehr unbegreiflich als begreiflich ist. Inwiefern selbst, um die Verstandesseite nicht zu vernachlässigen, eine empirische Nothwendigkeit in der Aufeinanderfolge der Begebenheiten eingeführt wird, muß diese doch selbst nicht wieder empirisch, sondern nur absolut begriffen werden können. Die empirische Nothwendigkeit muß als Werkzeug der höheren und absoluten erscheinen; sie muß nur dienen für die Erscheinung herbeizuführen, was in dieser schon geschehen ist.

Hierher gehört nun auch das sogenannte Motiviren, welches ein Necessitiren oder Begründung der Handlung im Subjekt ist, und welches vornehmlich durch äußere Mittel geschieht.

Die Grenze dieses Motivirens ist schon durch das Vorhergehende bestimmt. Soll es etwa auf das Herstellen einer recht empirisch-begreiflichen Nothwendigkeit gehen, so ist es ganz verwerflich, besonders wenn sich der Dichter dadurch zu der groben Fassungskraft der Zuschauer herablassen will. Die Kunst des Motivirens würde dann darin bestehen, dem Helden nur einen Charakter von recht großer Weite zu geben, aus dem nichts auf absolute Weise hervorgehen kann, in dem also alle möglichen Motive ihr Spiel treiben können. Dieß ist der gerade Weg, den Helden schwach und als das Spiel äußerer Bestimmungsgründe erscheinen zu lassen. Ein solcher ist nicht tragisch. Der tragische Held muß, in welcher Beziehung es sey, eine Absolutheit des Charakters haben, so daß ihm das Außere nur Stoff ist, und es in keinem Fall zweifelhaft seyn kann, wie er handelt. Ja in Ermanglung des anderen Schicksals müßte ihm der Charakter dazu werden. Von welcher Art auch der äußere Stoff sey, die Handlung muß immer aus ihm selbst kommen.

Aber überhaupt muß gleich die erste Construction der Tragödie, der erste Wurf so seyn, daß die Handlung auch in dieser Rücksicht als Eine und als stetig erscheine, daß sie nicht durch ganz verschiedenartige Motive mühsam fortgetrieben wird. Stoff und Feuer müssen gleich so combinirt seyn, daß das Ganze von selbst fort brennt. Gleich das Erste der Tragödie sey eine Synthesis, eine Verwicklung, die nur so gelöst werden kann, wie sie gelöst wird, und für die ganze Folge keine Wahl läßt. Welche Mittelglieder auch der Dichter ins Spiel setzen möge, um die Handlung zu ihrem Ende zu leiten, so müssen diese zuletzt selbst wieder aus dem über dem Ganzen ruhenden Verhängniß hervorgehen und Werkzeuge von ihm scheinen. Widrigenfalls wird der Geist beständig aus der höheren Ordnung der Dinge in die tiefere versetzt, und umgekehrt.

Die Begrenzung eines dramatischen Werks in Beziehung auf das, was in ihm sittlich-möglich ist, wird durch das ausgedrückt, was man die Sitten der Tragödie nennt. Was man ursprünglich darunter verstand, ist ohne Zweifel die Stufe der sittlichen Bildung, auf welche die Personen eines Drama gesetzt, und wodurch gewisse Arten von Handlungen von ihnen ausgeschlossen, dagegen die, welche geschehen, nothwendig gemacht sind. Die erste Forderung ist nun ohne Zweifel die, welche auch Aristoteles macht, daß sie edler Art seyen, worunter er nach dem, was früherhin als seine Behauptung über den einzig höchsten tragischen Fall angeführt worden, nicht eben absolut schuldlose, sondern überhaupt edle und große Sitten fordert. Daß ein wirklicher, aber durch Charakter großer Verbrecher vorgestellt wird, wäre bloß in dem anderen tragischen Fall möglich, wo ein äußerst ungerechter Mensch aus dem Glück in Unglück gestürzt würde. Unter denjenigen Tragödien der Alten, die uns geblieben sind, kenne ich keinen Fall dieser Art, und das Verbrechen, wenn es in der wahrhaft sittlichen Tragödie vorgestellt ist, erscheint immer selbst durch Schicksal verhängt. Es ist aber aus dem Einen Grund, daß den Neueren das Schicksal fehlt, oder von ihnen wenigstens nicht auf die Weise der Alten in Bewegung gesetzt werden kann, es ist, sage ich, schon daraus einzusehen, warum die

Neueren öfter zu diesem Fall recurrirt haben, große Verbrechen vorzustellen, ohne das Edle der Sitten dadurch aufzuheben, und deswegen die Nothwendigkeit des Verbrechens in die Gewalt eines unbezwinglichen Charakters zu legen, wie Shakespeare sehr oft gethan hat. Da die griechische Tragödie so ganz sittlich und auf die höchste Sittlichkeit eigentlich gegründet ist, so kann in ihr auch über die eigentlich sittliche Stimmung, wenigstens in der letzten Instanz, keine Frage mehr seyn.

Die Totalität der Darstellung fordert, daß auch in den Sitten der Tragödie Abstufungen stattfinden, und besonders Sophokles verstand mit den wenigsten Personen nicht nur überhaupt die größte Wirkung, sondern in dieser Begrenzung auch eine geschlossene Totalität der Sitten hervorzubringen.

In dem Gebrauch dessen, was Aristoteles das *θαναστόν*, das Außererdentliche nennt, unterscheidet das Drama sich sehr wesentlich von dem epischen Gedicht. Das epische Gedicht stellt einen glücklichen Zustand dar, eine ungetheilte Welt, wo Götter und Menschen eins sind. Hier ist, wie wir schon sagten, die Dazwischenkunft der Götter nicht wunderbar, weil sie zu dieser Welt selbst gehören. Das Drama ruht schon mehr oder weniger auf einer getheilten Welt, indem es Nothwendigkeit und Freiheit sich entgegensetzt. Hier würde die Erscheinung der Götter, wofern sie auf dieselbe Weise wie im Epos stattfände, den Charakter des Wunderbaren annehmen. Da nämlich im Drama kein Zufall, und alles entweder äußerlich oder innerlich nothwendig seyn soll, so könnten die Götter nur wegen einer Nothwendigkeit, die in ihnen selbst läge, also nur insofern sie selbst mithandelnde oder wenigstens in die Handlung ursprünglich verwickelte Personen sind, in ihr erscheinen, keineswegs aber um den handelnden Personen, vornehmlich aber der Hauptperson entweder zu Hülfe zu kommen, oder feindlich zu begegnen (wie in der Ilias). Denn der Held der Tragödie soll und muß den Kampf für sich allein ausfechten; nur durch die sittliche Größe seiner Seele soll er ihn bestehen, und die äußere Heilung und Hülfe, welche Götter ihm gewähren können, genügt nicht einmal seinem

Zustande. Sein Verhältniß kann sich nur innerlich lösen, und wenn die Götter, wie in den Eumeniden des Aeschylos das versöhnende Princip sind, so müssen sie selbst zu den Bedingungen herabsteigen, unter welchen der Mensch ist; auch sie können nicht versöhnen oder erretten, als inwiefern sie das Gleichgewicht der Freiheit und Nothwendigkeit herstellen und sich mit den Gottheiten des Rechts und des Schicksals in Unterhandlungen setzen. In diesem Fall aber ist in ihrer Erscheinung nichts Wunderbares, und die Errettung und Hülfe, die sie schaffen, leisten sie nicht als Götter, sondern dadurch, daß sie zu dem Loos der Menschen herabsteigen und sich selbst dem Recht und der Nothwendigkeit fügen. Wenn aber Götter in der Tragödie feindlich wirken, so sind sie selbst das Schicksal; auch thun sie es nicht in Person, sondern auch ihre feindliche Wirkung äußert sich durch eine innere Nothwendigkeit im Handelnden, wie bei der Phädra.

Die Götter also in der Tragödie zu Hülfe zu rufen, um die Handlung nur äußerlich zu enden, wahrhaft aber und innerlich zu unterbrechen oder ungeschlossen zu lassen, wäre für das ganze Wesen der Tragödie zerstörend. Dasjenige Uebel, was Götter als solche durch ihre bloße Dazwischenkunft heilen können, ist an sich selbst kein wahrhaft tragisches Uebel. Umgekehrt; wo ein solches vorhanden ist, vermögen sie nichts, und wenn sie dennoch herbeigerufen werden, so ist dieß, was man den *Deus ex machina* nennt, und was allgemein als everito für das Wesen der Tragödie erkannt ist.

Denn — um mit dieser Bestimmung die Untersuchung über die innere Construction der Tragödie zu vollenden — so muß die Handlung nicht bloß äußerlich, sondern innerlich, im Gemüth selbst, geschlossen werden, wie es eine innerliche Empörung ist, welche das Tragische eigentlich hervorbringt. Nur von dieser inneren Versöhnung aus geht jene Harmonie, die wir zur Vollendung fordern. Schlechten Poeten genügt es die mühsam fortgeführte Handlung nur äußerlich zu schließen. Ebenso wenig als dieß geschehen darf, darf die Versöhnung durch etwas Fremdartiges, Außerordentliches, außer dem Gemüth und der Handlung Liegendes geschehen, als ob die Herbeheit des wahren Schicksals durch

irgend etwas anderes als die Größe und freiwillige Uebernahme und Erhebung des Gemüths gemildert werden könnte. (Hauptmotiv der Ver-söhnung die Religion, wie im Oedipus auf Kolonos. Höchste Ver-klärung wie ihn der Gott ruft: Horch, horch, Oedipus, warum zauberst du, und er dann den Augen der Sterblichen verschwindet.)

Ich gehe nun zur äußeren Form der Tragödie fort.

Daß also die Tragödie nicht eine Erzählung, sondern die wirklich-objektive Handlung selbst seyn müsse, ergibt sich aus dem ersten Begriff. Aber aus diesem folgt auch mit strenger Nothwendigkeit die übrige Ge-sezmäßigkeit der äußeren Form. Die Handlung, wenn sie erzählt wird, geht durch das Denken hindurch, welches seiner Natur nach das freiste ist, und worin auch Entferntes sich unmittelbar berührt. Die Handlung, die objektiv = wirklich vorgestellt wird, wird angeschaut, und muß sich also auch den Gesetzen der Anschauung fügen. Diese aber verlangt nothwendig die Stetigkeit. Stetigkeit der Handlung ist demnach die nothwendige Eigenschaft jedes rationalen Dramas. Mit Veränderung derselben muß zugleich eine Veränderung in der ganzen übrigen Confor-mation desselben eintreten: daher es freilich thöricht ist, sich an dieses Gesetz der alten Tragödie zu binden, wenn man ihr in keinem anderen Zug auch nur von ferne nahe kommen kann, wie die Franzosen in ihren Stücken, die sie abusive Tragödien nennen, die Stetigkeit der Zeit zu beobachten. Aber die französische Bühne beobachtet sie nicht einmal, außer inwiefern sie ganz bloß beschränkend ist, dadurch, daß der Dichter zwischen den Aufzügen Zeit verfließen läßt. Die Stetigkeit der Hand-lung in diesem Fall aufheben, während man sie in anderer Rücksicht beobachten will, heißt nur Dürftigkeit und das Unvermögen verrathen, eine große Handlung concentrisch, gleichsam um einen und denselben Punkt geschehen zu lassen.

Die Stetigkeit der Zeit ist eigentlich von den drei Einheiten, die Aristoteles gibt, die herrschende. Denn, was die sogenannte Einheit des Orts betrifft, so braucht diese bloß insofern stattzufinden, als sie für die Stetigkeit der Zeit nothwendig ist, und unter den wenigen uns übrig gebliebenen Tragödien der Alten existirt doch — und zwar in

Sophokles selbst (im Ajax nämlich) — das Beispiel einer nothwendigen Veränderung des Orts.

Die äußere Stetigkeit der Handlung, welche zur vollkommensten Erscheinung der Tragödie gehört, was auch moderne Kunstrichter aus übelverstandenen Eifer gegen die übelverstandene Einheit der Zeit in den französischen Stücken und gegen ihre übrige Bornirtheit dawider vorgebracht haben mögen, ist nur die äußere Erscheinung der inneren Stetigkeit und Einheit der Handlung selbst. Diese kann nun schon ihrer Natur nach nicht stattfinden, als inwiefern die Zufälligkeiten einer wirklich, empirisch geschehenen Handlung und ihre Begleitung aufgehoben werden. Nur durch Darstellung des Wesentlichen, gleichsam des reinen Rhythmus der Handlung, ohne alle Breiteit der Umstände und des zugleich mit der Haupthandlung Vorgehenden, wird die wahrhaft plastische Vollenbung im Drama erreicht.

Die herrlichste und durchaus von der erhabensten Kunst eingegebene Erfindung ist in dieser Beziehung der Chor der griechischen Tragödie. Ich nenne ihn eine hohe Erfindung, weil er den groben Sinnen nicht schmeichelt, von dem gemeinen Verlangen nach Täuschung gänzlich hinweg- und den Zuschauer unmittelbar auf das höhere Gebiet der wahren Kunst und der symbolischen Darstellung erhebt. Der Chor der griechischen Tragödie schließt zwar mehrfache Wirkungen ein, die vornehmste aber ist, daß er die Zufälligkeiten der Begleitung aufhebt, da natürlicher Weise keine Handlung vorgehen kann, die nicht außer den mithandelnden Personen auch noch andere hätte, die sich in Bezug auf die Haupthandlung unthätig verhalten. Diese bloß zuschauen oder bloße Nebendienste verrichten zu lassen, würde die Handlung, die gleichsam in jedem Punkt wie eine volle Blüthe, fruchtbar und schwanger seyn soll, leer lassen. Sollte nun dieser Uebelstand realistisch aufgehoben werden, so mußte auch in diese Nebenpersonen ein Gewicht gelegt und dem Ganzen dadurch die Breiteit gegeben werden, welche die Tragödie der Neueren hat. Die Alten nehmen dieses Verhältniß idealistischer, symbolisch. Sie verwandelten die Begleitung in den Chor, und gaben diesem in ihren Tragödien eine wahre, d. h. poetische

Nothwendigkeit. Er erhielt die Bestimmung, auch noch das, was in dem Zuschauer vorging, die Bewegung des Gemüths, die Theilnahme, die Reflexion, ihm vorweg zu nehmen, ihn auch in dieser Rücksicht nicht frei zu lassen, und dadurch ganz durch die Kunst zu fesseln. Der Chor ist einem großen Theile nach die objektivirte und repräsentirte Reflexion, die die Handlung begleitet. Wie nun die freie Contemplation auch des Furchtbaren und Schmerzvollen an und für sich schon über die erste Heftigkeit der Furcht und des Schmerzens erhebt, so war der Chor gleichsam ein stetiges Besänftigungs- und Versöhnungsmittel der Tragödie, wodurch der Zuschauer zur ruhigeren Betrachtung geleitet und von der Empfindung des Schmerzens gleichsam dadurch erleichtert wurde, daß sie in ein Object gelegt und in diesem schon gemäßiget vorgestellt wurde. — Daß diese Vollenbung der Tragödie, in welcher sie nichts außer sich zurüßkläßt und gleichsam auch die Reflexion, die sie erweckt, wie die Bewegung und Theilnahme selbst in ihren Kreis zieht, die vornehmste Absicht des Chors gewesen, ergibt sich aus seiner Verfassung.

1) Der Chor bestand nicht aus Einer, sondern aus mehreren Personen. Bestand er aus Einer, so mußte er entweder mit den Zuschauern reden — aber eben diese sollten hier ja aus dem Spiel gelassen werden, um ihre eigne Theilnahme gleichsam objektivirt zu sehen, oder mit sich selbst, aber dieß konnte er wieder nicht, ohne zu bewegt zu erscheinen, welches gegen seine Bedeutung war. Er mußte also aus mehreren Personen bestehen, die aber nur Eine vorstellten, wodurch die ganz symbolische Bildung des Chors vollends offenbar wird. Der Chor war

2) nicht in der Handlung als solcher begriffen. Denn wenn er selbst der Haupthandelnde war, so konnte er nicht seine Bestimmung erfüllen, zu bewirken, daß die Gemüther der Zuhörer sich sammeln. Die Ausnahme, welche in den Eumeniden des Aeschylos stattzufinden scheint, wo diese selbst den Chor bilden, ist nur scheinbar, und gewissermaßen gehört dieser Zug mit zu der hohen und unerreichten sittlichen Stimmung, in der diese ganze Tragödie gedichtet ist, da der Chor in gewissem Sinn die objektivirte Reflexion der Zuschauer selbst und mit

ihnen einverstanden ist, Aeschylus also hier die Zuschauer als auf der Seite des Rechts und der Gerechtigkeit stehend annahm. Sonst ist der Chor mehr oder weniger indifferent. Die handelnden Personen sprechen, als ob sie ganz allein wären und keine Zeugen hätten. Auch darin zeigt sich die ganz symbolische Bedeutung des Chors. Er ist, wie der Zuschauer, der Vertraute beider Parteien und verräth keine an die andere. Wenn er aber Theil nimmt, so ist es, weil er unparteiisch ist, immer die Seite des Rechts und der Billigkeit, auf die er tritt. Er räth zum Frieden, sucht zu besänftigen, beklagt das Unrecht und unterstützt den Unterdrückten, oder gibt seine Theilnahme an dem Unglück durch sanfte Nührung zu erkennen. (Aus dieser Indifferenz und Unparteilichkeit des Chors sieht man das Mißlungene der Nachahmung desselben in Schillers Braut von Messina.)

Da der Chor eine symbolische Person ist, so kann auf ihn auch alles andere zur Handlung Nothwendige, aber nicht in ihr selbst Begriffene übertragen werden. Er überhebt also den Dichter einer Menge anderer zufälliger Beschwerlichkeiten. Die neueren Dichter erstickten die Handlung gleichsam unter der Last der Mittel, die sie brauchen, sie in Bewegung zu setzen. Zum wenigsten bedürfen sie doch für die Hauptperson eines Vertrauten, eines Rathgebers. Auch dieß ist durch den Chor aufgehoben, der, da er das Nothwendige und Unvermeidliche ebenso wie das Vermeidliche sieht, im erforderlichen Fall durch Rath, Vermahnung, Antrieb wirksam ist.

Endlich auch die große Last neuerer Dichter, das Theater nie leer zu lassen, ist durch den Chor hinweggenommen.

Gehen wir nun, nachdem wir die Tragödie ganz von innen heraus construirt haben, bis zur letzten Erscheinung fort, so ist sie unter den drei Formen der Poesie die einzige, die den Gegenstand von allen Seiten, demnach ganz absolut zeigt, da das Epos den Zuhörer ebenso wie die Malerei doch für jeden einzelnen Fall auf einen gewissen Gesichtspunkt beschränkt, und ihn von dem Gegenstand jedesmal nur so viel sehen läßt, als dem Erzähler gefällig ist. Das Drama ist endlich unter diesen drei Formen die einzig wahrhaft symbolische, eben dadurch, daß sie ihre

Gegenstände nicht bloß bedeutet, sondern selbst vor Augen stellt. Es entspricht also der plastischen Kunst unter den redenden Künsten, und schließt als die letzte Totalität ebenso diese Seite der Kunstwelt, wie die Plastik die andere geschlossen hat.

Ueber Aeschylos, Sophokles, Euripides.

Wenn man auf diese Weise das Wesen und die innere und äußere Form der Tragödie aus ganz allgemeinen Gründen construirt hat, und sich nun zu der Betrachtung der ächten Werke der griechischen Tragödie wendet, und sie durchaus dem, was sich darüber ganz allgemein einsehen läßt, angemessen findet, so begreift man erst vollständig die Reinheit und Rationalität der griechischen Kunst. Auch das Epos der Griechen trägt dieses Gepräge, aber es läßt sich in ihm, weil sein rationaler Charakter selbst mehr Zufälligkeit zuläßt, nicht so streng und bis ins Detail nachweisen, wie an der griechischen Tragödie, die man fast wie eine geometrische oder arithmetische Aufgabe ansehen kann, die völlig rein und ohne Bruch aufgeht. Zum Wesen des Epos gehört es, daß kein bestimmter Anfang noch Ende. Das Gegentheil bei der Tragödie. In ihr wird eben ein solches reines Aufgehen, ein absolutes Geschlossen-seyn gefordert, ohne daß irgend etwas noch unbefriedigt zurückbliebe.

Wenn die drei griechischen Tragiker unter einander verglichen werden, so findet sich zwar, daß Euripides von den beiden ersten in mehr als einer Beziehung abgesondert werden muß. Das Wesen der ächten Aeschyleischen und Sophokleischen Tragödie ist durchaus auf jene höhere Sittlichkeit gegründet, welche der Geist und das Leben ihrer Zeit und ihrer Stadt war. Das Tragische ruht in ihren Werken nie auf dem bloß äußeren Unglück; die Nothwendigkeit erscheint vielmehr mit dem Willen selbst in unmittelbarem Streit und bekämpft ihn auf seinem eignen Boden. Der Prometheus des Aeschylos leidet nicht bloß durch den äußeren Schmerz, sondern viel tiefer durch das innere Gefühl des Unrechts und der Unterdrückung, und sein Leiden äußert sich nicht als Unterwerfung, da es nicht das Schicksal ist, sondern die Tyrannei des neuen Herrschers der Götter, die ihm dieß Leiden bereitet, es

äußert sich als Trotz, als Empörung, und eben dadurch siegt hier die Freiheit über die Nothwendigkeit, daß ihn im Gefühl seines persönlichen Leidens doch nur die allgemeine Empörung gegen die unerträgliche Herrschaft des Jupiter bewegt. Prometheus ist das Urbild des größten Menschencharakters, und dadurch auch das wahre Urbild der Tragödie. Die sittliche Reinheit und Erhabenheit in den Cumeniden des Aeschylos wurde schon vorhin hervorgehoben. Aber in allen seinen Stücken ließe sich jenes Grundgesetz der Tragödie, daß das Verbrechen und die Schuld mittel- oder unmittelbares Werk der Nothwendigkeit sey, nachweisen. Die hohe Sittlichkeit, die absolute Reinheit der Sophokleischen Werke ist die Bewunderung aller Zeitalter gewesen; sie spricht sich ganz in den Worten des Chors bei Oedipus¹ aus: „O möge mir das Loos gelingen, fromme Heiligkeit zu bewahren in Worten und allen Werken, wofür vorgelegt sind die erhaben gestellten Gesetze, aus dem himmlischen Aether geboren, deren einziger Vater Olympos, und die nicht die sterbliche Natur der Menschen geboren hat, noch die Vergessenheit je begraben wird. Ein großer Gott vielmehr ist in ihnen, der vor Alter nicht welkt.“

Was beiden, dem Sophokles und Aeschylos gemein ist, ist ferner, daß die Handlung nie bloß äußerlich, sondern innerlich und äußerlich zugleich geschlossen ist. Ihre Wirkung auf die Seele ist, sie von Leidenschaften zu reinigen, anstatt sie zu erregen, und vielmehr sie in sich zu vollenden und ganz zu machen, als nach außen zu reißen und zu theilen.

Viel anders ist es hiemit in den Euripideischen Tragödien. Die hohe sittliche Stimmung ist vorbei; andre Motive treten an die Stelle. Es ist ihm nicht mehr so sehr um die erhabene Nührung, welche Sophokles bewirkt, als um materielle und mehr mit Leiden vergesellschaftete Nührung zu thun. Er hat daher, wo er diesen Zweck verfolgt, nicht selten die rührendsten Bilder und Vorstellungen, die aber, weil es im Kern der Sache an der sittlichen und poetischen Reinheit fehlt, doch über das Ganze nicht bestechen können. Zu seinen Zwecken, die sehr oft oder fast immer außer den Grenzen der hohen und ächten Kunst liegen, reichen

¹ Tyrannos, V. 864—871.

die alten Stoffe nicht mehr zu; er mußte also die Mythen auf eine oft frevelhafte Weise verändern, und aus diesem Grunde auch die Prologen in den Schauspielen einführen, welche ein anderer Beweis der in ihnen gesunkenen tragischen Kunst sind, was auch Lessing zur Empfehlung derselben sagen mag. Endlich ist er nie so sehr darum bekümmert, die Handlung im Gemüth als sie vielmehr nur äußerlich zu schließen, und man begreift eben daraus, sowie aus den stärkeren Mitteln materiellen Reizes, die er anwandte, was Aristoteles sagt, daß er auf die Zuschauer die größte Wirkung gemacht habe. In dem Bestreben, dem groben Sinne zu schmeicheln, und diesen gleichsam zu beruhigen, sinkt er nicht selten zu den gemeinsten Motiven herab, die etwa ein moderner Dichter und zwar von den schlechtesten brauchen könnte, z. B. daß er die *Electra* zuletzt den — *Phylades* heirathen läßt.

Im Allgemeinen kann man also behaupten, daß Euripides vorzüglich nur groß ist in der Darstellung der Leidenschaft, nicht aber weder in der harten aber ruhigen Schönheit, welche Aeschylos, noch in der mit Güte gepaarten und zur Göttlichkeit geläuterten Schönheit, welche Sophokles eigenthümlich ist. Vergleichen wir nämlich die beiden größten tragischen Dichter untereinander, so gehn die Werke des Aeschylos den plastischen Werken des hohen und strengen Styls der Kunst, wie die des Sophokles den plastischen Werken des schönen Styls, der vor Polykleitos und Phidias anfang, parallel. Nicht als ob nicht im Aeschylos durchaus die sittliche Erhabenheit durchschiene, wenn sie auch nicht in allen Personen seine Werke so einheimisch wohnt, als in denen des Sophokles; nicht als ob nicht diese Stimmung in der Darstellung auch da erkennbar wäre, wo er nur große Verbrechen und schreckliche Charaktere darstellt, wie den heimtückischen Mord des Agamemnon und den Charakter der *Alytämnestra*, sondern weil dieser Reim der Sittlichkeit hier noch in eine härtere Hülle verschlossen und herb und unzugänglicher ist, statt daß bei Sophokles die sittliche Güte mit der Schönheit zusammenfließt, und dadurch das höchste Bild der Göttlichkeit entsteht.

Wenn ferner Aeschylos in strenger Begrenzung und Abgeschlossenheit jedes seiner Werke und in diesem wieder seine Gestalten hinstellt, so hat

dagegen Sophokles die Kunst und Schönheit über die Theile seiner Werke gleichmäßig verbreitet, und jedem außer der Absolutheit in sich auch noch die Harmonie mit den andern gegeben. Wie aber in der plastischen Kunst die nach dem hohen und strengen Styl hervorgehende harmonische Schönheit eine Blüthe war, die gleichsam nur auf Einem Punkte erreicht werden konnte, und dann wieder welken, oder nach dem entgegengesetzten Ende der bloß sinnlichen Schönheit sich fortbilden mußte, so ist dasselbe auch in der dramatischen Kunst geschehen, in der Sophokles der wahre Gipfel ist, auf den gleich Euripides folgt, welcher weniger Priester der ungeborenen und ewigen, als Diener der zeitlichen und vergänglichen Schönheit ist.

Von dem Wesen der Komödie.

Es wurde gleich anfangs bemerkt, daß durch den allgemeinen Begriff nicht bestimmt ist, auf welcher Seite die Freiheit, und auf welcher die Nothwendigkeit sey, daß aber das ursprüngliche Verhältniß von Freiheit und Nothwendigkeit dasjenige ist, in welchem die Nothwendigkeit als das Objekt, die Freiheit als das Subjekt erscheint. Dieses Verhältniß aber ist das der Tragödie, und darum auch sie die erste und gleichsam positive Erscheinung des Drama. Durch die Umkehrung des Verhältnisses muß also diejenige Form entspringen, worin die Nothwendigkeit oder Identität vielmehr das Subjekt, die Freiheit oder Differenz das Objekt ist, und dieß ist das Verhältniß der Komödie, wie aus folgenden Betrachtungen sich ergeben wird.

Jede Umkehrung eines nothwendigen und entschiedenen Verhältnisses setzt einen in die Augen fallenden Widerspruch, eine Ungereimtheit in dem Subjekt dieser Umkehrung. Gewisse Arten der Ungereimtheit sind nun unerträglich der Art, theils inwiefern sie theoretisch pervers und verderblich sind, theils inwiefern sie praktisch nachtheilig sind und ernstliche Folgen haben. Allein in dem angenommenen Fall der Umkehrung wird 1) eine objektive, demnach nicht eigentlich theoretische Ungereimtheit gesetzt, 2) ist das Verhältniß in derselben so, daß das Objektive nicht die Nothwendigkeit, sondern die Differenz ist oder die Freiheit.

Die Nothwendigkeit erscheint aber bloß, inwiefern sie das Objektive ist, als Schicksal, und nur insofern ist sie furchtbar. Da also mit der angenommenen Umkehrung des Verhältnisses zugleich alle Furcht vor der Nothwendigkeit als Schicksal aufgehoben, und angenommen ist, daß in diesem Verhältniß der Handlung überhaupt kein wahres Schicksal möglich sey, so ist ein reines Wohlgefallen an der Ungereimtheit an und für sich selbst möglich, und dieses Wohlgefallen ist es, was man überhaupt das Komische nennen kann, und was sich äußerlich durch einen freien Wechsel des Anspannens und Nachlassens ausdrückt. Wir spannen uns an, die Ungereimtheit, die unserer Fassungskraft widerspricht, recht ins Auge zu fassen, bemerken aber in dieser Anspannung unmittelbar die vollkommene Widersinnigkeit und Unmöglichkeit der Sache, so daß diese Spannung augenblicklich in eine Erschlaffung übergeht, welcher Uebergang sich äußerlich durch das Lachen ausdrückt.

Wenn wir nun die Umkehrung jedes möglichen Verhältnisses, das auf Gegensatz beruht, überhaupt ein komisches Verhältniß nennen können, so ist ohne Zweifel das höchste Komische und gleichsam die Blüthe desselben da, wo die Gegensätze in der höchsten Potenz, demnach als Nothwendigkeit und Freiheit umgekehrt werden, und da ein Streit dieser beiden an und für sich objektive Handlung ist, so ist auch das Verhältniß einer solchen Umkehrung durch sich selbst dramatisch.

Es wird nicht geleugnet, daß jede mögliche Umkehrung des Ursprünglichen die komische Wirkung hat. Wenn der Feige in die Lage gesetzt wird tapfer seyn zu müssen, der Geizige verschwenderisch, oder wenn in einem unserer Familienstücke etwa die Frau im Hause die Rolle des Mannes, der Mann die Rolle der Frau spielt, so ist dieß eine Art des Komischen.

Wir können diese allgemeine Möglichkeit nicht in alle ihre Verzweigungen verfolgen, aus denen die Unzahl von Situationen entspringt, auf denen unser neueres Lustspiel gegründet ist. Wir haben nur den Gipfel dieser Erscheinung zu bestimmen. Dieser also ist da, wo ein allgemeiner Gegensatz der Freiheit und der Nothwendigkeit ist, aber so, daß diese in das Subjekt, jene ins Objekt fällt.

Es versteht sich, daß, weil die Nothwendigkeit ihrer Natur nach objektiv ist, die Nothwendigkeit im Subjekt nur eine prätendirte, angenommene seyn kann und eine affektirte Absolutheit ist, die nun durch die Nothwendigkeit in der Gestalt der äußeren Differenz zu Schanden gemacht wird. So wie die Freiheit und Besonderheit auf der einen Seite die Nothwendigkeit und Allgemeinheit lügt, so nimmt auf der anderen Seite die Nothwendigkeit den Schein der Freiheit an und vernichtet unter dem angenommenen Aeußeren der Gesetzmäßigkeit, im Grunde aber nach einer nothwendigen Ordnung die prätendirte Gesetzmäßigkeit. Es ist nothwendig, daß wo sich die Besonderheit zur Nothwendigkeit das Verhältniß der Objektivität gibt, sie zu nichts werde; es ist also insofern in der Komödie das höchste Schicksal und sie selbst wieder die höchste Tragödie; aber das Schicksal erscheint eben deswegen, weil es selbst eine der seinigen entgegengesetzte Natur annimmt, in einer erheiternden Gestalt, nur als die Ironie, nicht aber als das Verhängniß der Nothwendigkeit.

Da jede mögliche Affektation und Prätention auf Absolutheit ein unnatürlicher Zustand ist, so ist es für die Komödie, da sie als Drama ganz nur an die Anschauung geht, die vorzüglichste Aufgabe, nicht nur diese Prätention zur Anschauung zu bringen, sondern auch, weil die Anschauung vorzüglich nur das Nothwendige faßt, ihr eine Art von Nothwendigkeit zu geben. Die subjektive Absolutheit, sie sey nun wahr und in der Harmonie mit der Nothwendigkeit, oder bloß angenommen und also im Widerspruch mit ihr, drückt sich als Charakter aus. Der Charakter ist aber wie in der Tragödie ebenso auch in der Komödie ein Postulat, eben weil er das Absolute ist; er selbst ist nicht weiter zu motiviren. Nun ist es aber nothwendig, daß gerade in den höchsten Potenzen der Ungereimtheit und der Widersinnigkeit die Anschaulichkeit sich gleichsam verliert, wenn sie nicht auf andere Weise daren gebracht wird. (Anders im Roman — weil episch.) Dieß ist nun bloß möglich, wenn die Person durch einen von ihr unabhängigen Grund, eine äußere Nothwendigkeit schon bestimmt ist, einen gewissen Charakter anzunehmen und ihn öffentlich vor sich zu tragen. Zur

höchsten Erscheinung der Komödie bedarf es also nothwendig öffentlicher Charaktere, und damit das Maximum der Anschaulichkeit erreicht werde, so müssen es wirkliche Personen von öffentlichem Charakter seyn, die in der Komödie vorgestellt werden. In diesem Fall allein ist dem Dichter so viel vorausgegeben, daß er nun ferner alles wagen und den gegebenen Personen alle möglichen Erhöhungen der Züge ins Komische leihen kann, weil er die beständige Beglaubigung an dem unabhängig von seiner Dichtung existirenden Charakter der Person zur Begleitung hat. Das öffentliche Leben im Staat wird dem Dichter hier zur Mythologie. Innerhalb dieser Grenze braucht er sich nichts zu versagen, und je fester er sein dichterisches Recht gebraucht, desto mehr erhebt er sich wieder über die Begrenzung, da die Person in seiner Behandlung gleichsam den persönlichen Charakter wieder ablegt und allgemein=bedeutend oder symbolisch wird.

Die einzige höchste Art der Komödie ist also die alte griechische oder die Aristophanische, sofern sie sich auf öffentliche Charaktere wirklicher Personen gründet und diese gleichsam zur Form nimmt, worein sie ihre Erfindung ergießt.

Wie die griechische Tragödie in ihrer Vollkommenheit die höchste Sittlichkeit verkündet und ausspricht, so die alte griechische Komödie die höchste denkbare Freiheit im Staat, welche selbst die höchste Sittlichkeit und mit dieser innig eins ist. Wenn uns auch von den dramatischen Werken der Griechen nichts geblieben wäre außer den Komödien des Aristophanes, so würden wir doch aus diesen allein auf einen Grad der Bildung und einen Zustand der sittlichen Begriffe schließen müssen, der der modernen Welt nicht nur fremd, sondern sogar unfasslich ist. Aristophanes ist mit Sophokles dem Geiste nach wahrhaft eins und er selbst; nur in der andern Gestalt, worin er allein noch existiren konnte, als das vollkommene Zeitalter Athens vorbei und die Blüthe der Sittlichkeit in Zügellosigkeit und üppige Schwelgerei übergegangen war. Beide sind wie zwei gleiche Seelen in verschiedenen Leibern, und die sittliche und poetische Rohheit, die den Aristophanes nicht begreift, vermag ja auch den Sophokles nicht zu fassen.

Die gemeine Vorstellung von den Aristophanischen Komödien ist, sie entweder für Farcen und Possenspiele oder für unmoralische Stücke zu halten, theils weil er wirkliche Personen aufs Theater gebracht, theils wegen der übrigen Freiheiten, die er sich genommen. Was das Erste betrifft, so ist bekannt genug, daß Aristophanes demagogische Oberhäupter des Volks, den Sokrates selbst auf die Bühne gebracht, und die Frage ist nur, auf welche Art dieß geschehen sey. — Wenn Aristophanes den Kleon als einen unwürdigen Anführer des Volks, einen Dieb und Verschwender der öffentlichen Gelder auf das Theater bringt, so übt er hier das Recht des vollkommensten Freistaates aus, in welchem jedem Bürger das Recht freistand über öffentliche und allgemeine Angelegenheiten seine Meinung zu sagen. Daher Kleon auch keine andere Maßregel gegen ihn brauchen konnte, als daß er ihm das Bürgerrecht streitig machte. Allein dieses Recht, das Aristophanes als Bürger hatte, ist für ihn doch nur das Mittel zu der künstlerischen Wirkung, und wenn seine Komödie als eine bloße Anklageakte gegen Kleon begriffen wird, so wäre ja eben darin nichts Unsittliches, sie wäre nur unpoetisch. — Nicht anders verhält es sich mit den Wolken, worin Sokrates vorgestellt ist. Sokrates hatte als Philosoph einen öffentlichen Charakter; aber daß derjenige Sokrates, welchen Aristophanes darstellt, der wirkliche Sokrates sey, konnte keinem Athener einfallen, und Sokrates selbst konnte, ohne alle Rücksicht auf seinen persönlichen Charakter, der ihn etwa über die Satyre erheben konnte, selbst sehr wohl Zuschauer bei der Aufführung der Wolken seyn. Wenn etwa einmal unsere lieben deutschen Nachahmer auf den Einfall kämen, den Aristophanes nachzuahmen, so würden daraus freilich nichts wie Pasquillen entstehen. Aristophanes stellt nicht die einzelne Person dar, sondern die ins Allgemeine erhöhte, also von sich selbst ganz verschiedene Person. Sokrates ist für Aristophanes ein Name, und er rächt sich an diesem Namen, ohne Zweifel weil Sokrates als Freund des Euripides bekannt war, den Aristophanes billiger Weise verfolgte. An der Person des Sokrates hat er sich auf keine Weise gerächt. Es ist ein symbolischer Sokrates, den er darstellt. Eben durch das, was man

dem Aristophanes vorwirft, den Sokrates so entstellt und ihm Züge und Handlungen geliehen zu haben, die zu seinem Charakter gar nicht passen, ist sein Gedicht poetisch, anstatt daß es im entgegengesetzten Fall nur gemein, grob oder Pasquill gewesen wäre.

Um seinen Erfindungen Glauben, Anschaulichkeit, Eingang zu verschaffen, bedurfte Aristophanes eines berühmten Namens, auf den er alle die Lächerlichkeiten häufen konnte. Daß er eben den Namen des Sokrates wählte, davon war außer der Popularität, die dieser Name hatte, ohne Zweifel der vorhin angegebene Grund der vorzüglichste.

Die Komödien des Aristophanes würden, ohne allgemeine Gründe, hinreichend seyn zu beweisen, daß die Komödie in ihrer wahren Erscheinung durchaus nur die Frucht der höchsten Bildung sey, sowie daß sie nur in einem freien Staat existiren kann. Unmittelbar nach der Erscheinung der ersten Aristophanischen Dramen, die noch zu der alten Komödie gehören, entstand in Athen die Herrschaft der dreißig Tyrannen, welche durch ein Gesetz den komischen Dichtern untersagte, die Namen wirklicher Personen auf die Bühne zu bringen. Von diesem Verbot an hörte daher, wenigstens für eine Zeitlang, der Gebrauch der Komödiendichter auf ihre Personen nach wirklichen Menschen von öffentlichem Charakter zu benennen. (Recke Allegorien.) Sobald Athen wieder frei war, stellte sich zwar der Gebrauch wieder her, so daß selbst in den neuen Komödien Namen wirklicher Personen vorkommen, aber auch die Dichter der sogenannten mittlern Komödie, wenn sie nicht wirkliche Namen gebrauchten, stellten doch unter erdichteten Namen wahre Personen und wahre Begebenheiten dar.

Die Komödie ist ihrer Natur nach an das öffentliche Leben gewiesen. Es gibt für sie keine Mythologie und keinen fixirten Kreis ihrer Darstellungen, wie es für die Tragödie eine tragische Periode gibt. Die Komödie muß sich also ihre Mythologie selbst aus dem Zeitalter und dem öffentlichen Zustand schaffen, wozu denn freilich ein solcher politischer Zustand erfordert wird, der den Stoff nicht nur darbietet, sondern auch den Gebrauch gestattet. Sobald daher die alte Komödie die vorerwähnte Einschränkung erhielt, waren die Komödiendichter

genöthigt, wirklich zu den alten Mythen zurückzugehen; weil sie aber diese weder episch noch tragisch behandeln konnten, mußten sie mit ihnen die Umkehrung vornehmen und sie durch Parodien behandeln, in welchen das, was in jenen als ehrwürdig oder rührend war dargestellt worden, in das Niedrige und Lächerliche gezogen wurde. Die Komödie lebt also eigentlich von der Freiheit und der Beweglichkeit des öffentlichen Lebens. In Griechenland hat sie sich so lang wie möglich gesträubt aus dem öffentlichen und politischen Leben in das häusliche herabzusteigen, womit sie auch ihre mythologische Kraft verlor. Dieß geschah in den sogenannten neueren Komödien, da nach den gewöhnlichen Berichten zur Zeit Alexanders, wo die demokratische Verfassung ganz dahin war, durch ein neues Gesetz auch noch untersagt wurde, selbst bloß den Inhalt aus öffentlichen Begebenheiten zu nehmen, und diese, unter welcher Hülle es sey, auf das Theater zu bringen.

Daß noch einige Ausnahmen existirten, ist schon oben bemerkt worden, und die Hinneigung zur Parodie des öffentlichen Lebens und die Gewohnheit, alles, was in der Komödie vorgestellt wurde, darauf zu beziehen, scheint so unüberwindlich gewesen zu seyn, daß Menander, das Haupt der neueren Komödie, obwohl er sich selbst vor Beziehungen auf das öffentliche Leben in Acht nahm, doch, um auch dem Argwohn zu entgehen, anfang, die Masken in wahre Caricatur zu verwandeln. Wir kennen zwar die Produkte der neueren Komödie nur bruchstücklich, und aus dem, was uns durch die Uebersetzungen und Nachahmungen des Plautus und Terenz geblieben ist. Allein es ist an sich nothwendig und auch historisch zu beweisen, daß mit der späteren Komödie zuerst die Intriguenstücke mit gänzlich erdichteten Charakteren und Verwicklungen entstanden, und die Komödie, die zuerst im Aether der öffentlichen Freiheit gelebt hatte, sich in die Sphäre der häuslichen Sitten und Begebenisse herabsenkte.

Von der Komödie der Römer erwähne ich nichts, da sie niemals die Oeffentlichkeit der griechischen gehabt und in ihrer gebildeten Zeit vorzüglich nur von den Bruchstücken der neueren und mittleren Komödie der Griechen gelebt hat. Ich bemerke noch: die Form der alten

Romödie war der der Tragödie analog, nur daß mit der letzten Stufe der neueren auch der Chor verschwand.

Von der modernen dramatischen Poesie.

Ich gehe nun zur Darstellung der Tragödie und Romödie der Modernen fort. Um in diesem weiten Meer nicht ganz unterzugehen, werde ich suchen, die Aufmerksamkeit auf die wenigen großen Hauptpunkte der Differenz des modernen Drama vom antiken, seiner Coincidenz mit ihm und seiner Eigenthümlichkeiten zu bemerken, und werde auch allen diesen Beziehungen wieder gleich die bestimmte Anschauung dessen zu Grunde legen, was wir in der modernen Tragödie und Romödie als die höchsten Erscheinungen anerkennen müssen. Ich werde mich daher in Ansehung der hauptsächlichsten Punkte vorzüglich auf Shakespeare berufen.

Das Erste, womit wir diese Betrachtung anfangen müssen, ist, daß die Mischung des Entgegengesetzten, also vorzüglich des Tragischen und Komischen selbst, als Princip dem modernen Drama zu Grunde liegt. Die Bedeutung dieser Mischung zu fassen, wird folgende Reflexion dienen. — Das Tragische und Komische könnte entweder im Zustand der Vollkommenheit, nicht aufgehobenen Indifferenz dargestellt seyn, dann aber müßte die Poesie weder als tragisch noch als komisch erscheinen; es wäre eine ganz andere Gattung, es wäre die epische Poesie. In der epischen Poesie sind die beiden Elemente, die sich in dem Drama streitend entzweien, — nicht vereinigt, sondern überhaupt noch nicht getrennt. Die Mischung beider Elemente auf solche Art, daß sie überhaupt nicht getrennt erschienen, kann also nicht die Eigenthümlichkeit der modernen Tragödie seyn. Es ist vielmehr eine Mischung, worin beide bestimmt unterschieden werden, und so daß der Dichter in beiden sich gleich als Meister zeigt, wie Shakespeare, der die dramatische Stärke nach beiden Polen hin concentrirt, und der erschütternde Shakespeare ist im Fallstaff und im Macbeth.

Indeß können wir doch diese Mischung entgegengesetzter Elemente als ein Zurückstreben des modernen Drama zum Epos, ohne deswegen

Epos zu werden, betrachten; sowie dieselbe Poesie dagegen im Epos durch den Roman zum Dramatischen strebt, und also von beiden Seiten die reine Begrenzung der höheren Kunst aufhebt.

Es ist zu dieser Mischung nothwendig, daß dem Dichter das Tragische und Komische nicht nur massenweise, sondern auch in seinen Nüancen zu Gebot stehe, wie dem Shakespeare, der im Komischen zart, abenteuerlich und wigig zugleich, wie im Hamlet, und derbe (wie in den Fallstaffschen Stücken) ist, ohne jemals niedrig zu werden; sowie er dagegen im Tragischen zerreißend (wie im Lear), strafend (wie im Macbeth), schmelzend, rührend und beruhigend, wie in Romeo und Julie und mehreren gemischten Stücken ist.

Sehen wir nun auf den Stoff der modernen Tragödie, so mußte auch dieser, in der vollkommenen Erscheinung wenigstens, eine mythologische Würde haben; es waren also nur drei Quellen möglich, aus denen er geschöpft werden konnte. Die einzelnen Mythen, welche, wie die der griechischen Tragödie, sich nicht zu epischen Ganzen vereinigt hatten, außer dem großen Kreis des universellen Epos zurückblieben: diese drückten sich in der modernen Welt durch die Novellen aus, Die Historie, die fabelhaft oder poetisch, konnte die andere Quelle seyn, Die Dritte der religiöse Mythos, die Legenden, die Heiligengeschichte, Shakespeare hat aus den beiden ersten geschöpft, da die dritte Quelle keinen seiner Zeit und seiner Nation angemessenen Stoff darbot. Aus der dritten schöpften vorzüglich die Spanier und unter diesen wieder Calderon. Shakespeare fand also seine Stoffe vor. In diesem Sinne war er nicht Erfinder; allein indem er sie gebrauchte, anordnete und beseelte, zeigte er sich in seiner Sphäre den Alten ähnlich und als der weiseste Künstler. Man hat bemerkt, und es ist ausgemacht, daß Shakespeare sich auf das Genaueste an den gegebenen Stoff, vorzüglich der Novellen band, daß er jeden, auch den kleinsten Umstand aufnahm und nicht unbenutzt ließ (ein Verfahren, das vielleicht oft über das unergründlich Scheinende einer manchen seiner Anlagen Aufschluß geben könnte), und daß er den vorhandenen Stoff so wenig wie möglich veränderte.

Auch hierin ist er den Alten ähnlich, unähnlich nur dem Euripides, der als der schon frivole Dichter die Mythen willkürlich entstellt.

Die nächste Untersuchung ist, inwiefern das Wesen der alten Tragödie in der modernen stattfindet, oder nicht. Ist in der modernen Tragödie ein wahres Schicksal, und zwar jenes höhere, welches die Freiheit in ihr selbst ergreift?

Aristoteles drückt, wie bemerkt, den höchsten tragischen Fall so aus, daß ein gerechter Mensch durch Irrthum Verbrechen begehe; es muß dazu gesetzt werden, daß dieser Irrthum von der Nothwendigkeit oder von Göttern, womöglich selbst gegen die Freiheit, verhängt sey. Dieser letztere Fall scheint nun nach den Begriffen der christlichen Religion überhaupt ein unmöglicher. Diejenigen Mächte, die den Willen untergraben, und nicht nur das Ueble, sondern das Böse verhängen, sind selbst böse, sind höllische Mächte.

Wenigstens wenn ein durch göttliche Schickung veranlaßter Irrthum Ursache von Unheil und Verbrechen seyn könnte, so müßte in derselbigen Religion, nach welcher dieß möglich ist, auch die Möglichkeit einer entsprechenden Veröhnung liegen. Diese ist nun allerdings im Katholicismus gegeben, der, seiner Natur nach eine Mischung des Heiligen und Profanen, die Sünden statuiert, um an ihrer Veröhnung die Kraft der Guadenmittel zu beweisen. Hiermit war im Katholicismus die Möglichkeit des zwar von dem der Alten verschiedenen, aber doch wahrhaft tragischen Schicksals gegeben.

Shakespeare war Protestant und für ihn stand diese Möglichkeit nicht offen. Wenn es also in ihm ein Fatum gibt, so kann es nur von gedoppelter Art seyn. Entweder daß das Unheil durch die Lockung böser und höllischer Mächte herbeigeführt wird, aber nach den christlichen Begriffen können diese nicht unüberwindlich seyn, und es soll und kann ihnen Widerstand geleistet werden. Die Nothwendigkeit ihrer Wirkung, sofern sie statt hat, fällt also doch zuletzt in den Charakter oder das Subjekt zurück. So ist es auch bei Shakespeare. An die Stelle des alten Schicksals tritt bei ihm der Charakter, aber er legt in diesen ein so mächtiges Fatum, daß er nicht mehr für Freiheit gerechnet werden kann, sondern als unüberwindliche Nothwendigkeit dasteht.

Den Macbeth lockt ein höllisches Gaukelspiel zum Mord, aber es liegt keine objektive Nothwendigkeit der That darin. Banquo läßt sich durch die Stimme der Hexen nicht bethören, wohl aber Macbeth. Es ist also der Charakter, der entscheidet.

Die kindische Thorheit eines alten Mannes zeigt sich in Lear wie ein delphisches, verwirrendes Orakel, und die sanfte Desdemona mußte der düsteren Farbe, die mit Eifersucht gepaart ist, unterliegen.

Shakespeare hat aus dem gleichen Grunde, weil er die Nothwendigkeit des Verbrechens in den Charakter legen mußte, den von Aristoteles nicht angenommenen Fall des Verbrechers, der aus Glück in Unglück stürzt, mit einer furchtbaren Gültigkeit behandeln müssen. Statt des eigentlichen Schicksals hat er die Nemesis, diese aber in allen Gestalten, wo Gräuel von Gräueln überwältigt werden, eine blutige Welle die andere treibt, und der Fluch der Verfluchten stets in Erfüllung geht, wie vorzüglich in der englischen Geschichte im Kampf der rothen und weißen Rose. Er muß sich dann als Barbar zeigen, weil er die höchste Barbarei darzustellen unternimmt, gleichsam das rohe Schlachten der Familien untereinander, wo alle Kunst ein Ende zu haben scheint und eine rohe Naturkraft eintritt, wie es im Lear heißt: „Wenn die Tiger des Waldes oder die Ungeheuer der See aus der Dumpfheit heraussträten, so würden sie auf solche Weise wirken.“ Doch sind hier Züge zu finden, wo er unter die Furien, die nur nicht persönlich auftreten, die Anmuth der Kunst gesendet hat. So ist Margarethens Liebesklage über dem Haupt des unrechtmäßigen und strafbaren Geliebten und ihr Abschied von ihm.

Shakespeare endet die Reihe mit Richard III., den er mit ungeheurer Energie sein Ziel verfolgen und erreichen läßt, bis er vom Gipfel desselben in die Enge der Verzweiflung getrieben wird und im Getümmel der Schlacht, die ihm verloren geht, rettungslos ausruft:

Ein Pferd, ein Pferd, ganz England fñr ein Pferd.

Im Macbeth dringt die Rache Schritt vor Schritt und so, daß er durch höllische Täuschungen verführt sie immer noch entfernt glaubt, auf den edleren Verbrecher ein, den die Ehrsucht mißleitete.

Eine sanftere, ja die mildeste Nemesis ist im Julius Cäsar. Brutus geht nicht sowohl zu Grunde durch strafende Mächte als durch die eigne Milde des schönsten und zartesten Gemüths, das ihn nach der That falsche Maßregeln ergreifen ließ. Er hatte der Tugend das Opfer seiner That gebracht, das er ihr bringen zu müssen glaubte, und bringt ebenso ihr sich selbst dar.

Der Unterschied dieser Nemesis von dem wahren Schicksal ist indeß sehr bedeutend. Sie kommt aus der wirklichen Welt und liegt in der Wirklichkeit; es ist die Nemesis, die auch in der Geschichte waltet, und Shakespeare hat sie, wie seinen ganzen Stoff, auch in dieser aufgefunden. Es ist Freiheit mit Freiheit streitend, was sie herbeiführt; es ist Succession, und die Rache ist nicht mit dem Verbrechen unmittelbar eins.

Im Cyclus der griechischen Darstellungen herrschte ebenfalls eine Nemesis, aber hier begrenzte und bestrafte sich Nothwendigkeit unmittelbar durch Nothwendigkeit, und jede Lage für sich herausgenommen war eine beschlossene Handlung.

Alle tragischen Mythen der Griechen gehörten schon von Anbeginn an mehr der Kunst an, und ein beständiger Verkehr der Götter und Menschen wie des Schicksals war in ihnen einheimisch, also auch der Begriff eines untriderstehlichen Einflusses. Vielleicht spielt selbst der Zufall in dem unergründlichsten der Shakespeareschen Stücke (Hamlet) eine Rolle, aber Shakespeare hat ihn selbst mit seinen Folgen erkannt, und er ist daher wieder Absicht bei ihm und wird zum höchsten Verstande.

Wenn wir nach diesem mit Einem Wort ausdrücken wollen, was Shakespeare in Bezug auf die Höhe der alten Tragödie ist, so werden wir ihn den größten Erfinder im Charakteristischen nennen müssen. Er kann nicht jene hohe, im Schicksal sich bewährende, gleichsam geläuterte und verklärte Schönheit, die mit der sittlichen Güte in Eins fließt, — und auch diejenige Schönheit, die er darstellt, nicht so darstellen, daß sie im Ganzen erschiene, und das Ganze jedes Werks ihr Bild trüge. Er kennt die höchste Schönheit nur als einzelnen Charakter. Er hat ihr nicht alles unterordnen können, weil er als Moderner, als

der das Ewige nicht in der Begrenzung, sondern im Unbegrenzten aufsaßt, zu ausgedehnt ist in der Universalität. Die Alten hatten eine concentrirte Universalität, die Allheit nicht in der Vielheit, sondern in der Einheit.

Es ist nichts im Menschen, das Shakespeare nicht berührte, aber er berührt dieß einzeln, da die Griechen es in der Totalität berühren. Die Elemente der menschlichen Natur von den höchsten bis zu den niedrigeren liegen zerstreut in ihm: er kennt alles, jede Leidenschaft, jedes Gemüth, die Jugend und das Alter, den König und den Hirten. Aus der Reihe seiner Werke würde man die verloren gegangene Erde wieder schaffen können. Allein jene alte Pyra lockte aus vier Tönen die ganze Welt: das neue Instrument ist tausendseitig, eserspaltet die Harmonie des Universums, um sie zu erschaffen, und darum ist es stets weniger besänftigend für die Seele. Die strenge, alles lindernde Schönheit kann nur mit Einfachheit bestehen.

Der Natur des romantischen Princips gemäß stellt die moderne Komödie die Handlung als Handlung nicht rein, isolirt und in der plastischen Beschränkung des alten Drama dar, sondern sie gibt zugleich ihre ganze Begleitung. Allein Shakespeare hat dafür seiner Tragödie die gedrungene Fülle und Prägnanz in allen Theilen, auch nach der Richtung der Breite, gegeben, doch ohne willkürlichen Ueberfluß, sondern so, daß er als der Reichtum der Natur selbst erscheint, mit künstlerischer Nothwendigkeit aufgesaßt. Die Intention des Ganzen bleibt klar und geht dann wieder in eine unerschöpfliche Tiefe, in die alle Ansichten sich versenken können.

Es folgt von selbst, daß Shakespeare bei dieser Art der Universalität keine beschränkte Welt hat, auch — inwiefern die idealische Welt selbst eine begrenzte, geschlossene Welt ist — keine idealische Welt, dagegen aber auch nicht die direkt entgegengesetzte Welt der idealischen, wodurch der elende Geschmack der Franzosen die idealische Welt ersetzt, — die conventionelle.

Shakespeare stellt also nie weder eine idealische noch eine conventionelle, sondern stets die wirkliche Welt dar. Das Idealische beruht

bei ihm auf dem Bau seiner Stücke. Mit Leichtigkeit übrigens versetzt er sich in jede Nationalität und Zeit, wie wenn es die seinige wäre, d. h. er zeichnet sie im Ganzen, unbekümmert um die weniger bedeutenden Züge.

Was Menschen beginnen, wie und wo sie es thun können, dieß alles hat Shakespeare gewußt: er ist daher allenthalben zu Haus; nichts ist ihm fremd oder wunderbar. Er beobachtet ein weit höheres Kostüm als das der Sitten und Zeiten. Der Styl seiner Stücke ist nach dem Gegenstand gebildet und verschieden von einander (nur nicht etwa nach Chronologie) bis auf Härte, Weichheit, Regelmäßigkeit, Ungebundenheit der Verse, die Kürze und Abgebrochenheit oder die Länge der Perioden.

Denn, um nun das Uebrige, die äußere Conformation der modernen Tragödie betreffend, zu erwähnen, und um uns nicht bei den nothwendigen Veränderungen derselben, die aus den vorher schon bemerkten Unterschieden nothwendig hervorgehen, wie die Verlassung der drei Einheiten, die Abtheilung des Ganzen in Aufzüge u. s. w. — um uns dabei nicht aufzuhalten, so ist die Mischung der Prosa und der gebundenen Rede im modernen Drama nur wieder äußerer Ausdruck ihrer innerlich episch- und dramatisch-gemischten Natur, und um von den sogenannten bürgerlichen oder anderen inferiuren Trauerspielen nicht zu reden, wo die Personen billigerweise sich in Prosa ausdrücken, war der abwechselnde Gebrauch der letzteren selbst, eben wegen des Auftretens der dramatischen Fülle in secundäre Personen nothwendig. Uebrigens hat auch in dieser Mischung und in Beobachtung des Rechten in Ansehung der Sprache nicht nur im Einzelnen, sondern auch in Ansehung des Ganzen eines Werks Shakespeare sich als überlegenden Künstler gezeigt. So ist im Hamlet der Periodenbau verwirrt, abgebrochen, trüb wie der Heli. In den historischen Stücken aus der älteren und neueren englischen und aus der römischen Geschichte herrscht ein in Bildung und Reinheit sehr abweichender Ton. In den römischen Stücken findet sich fast kein Reim, in den englischen dagegen zumal aus der älteren Geschichte finden sich sehr viele und äußerst pittoreske.

Was man übrigens dem Shakespeare für Fehler, Verkehrtheiten

und sogar Rohheit anrechnet, sind meistentheils keine, und werden nur von einem beengten und unkräftigen Geschmaç dafür gehalten. Von niemand ist er indeß mehr verkannt in seiner wahren Größe als von seinen eigenen Landsleuten und den englischen Commentatoren und Bewunderern. Sie halten sich immer an einzelne Darstellungen der Leidenschaft, eines Charakters, an die Psychologie, an Scenen, an Worte, ohne Sinn für das Ganze und die Kunst. Wenn man, sagt Tieck sehr treffend, in die englischen Commentatoren einen Blick wirft, so ist es, als wenn man in einer schönen Gegend reisend vor einer Schenke vorbeifährt, wovor sich besoffene Bauern zanken.

Daß Shakespeare bloß durch eine glückliche Begeisterung und in unbewußter Herrlichkeit gedichtet habe, ist ein sehr gemeiner Irrthum und die Sage einer gänzlich verbildeten Zeit gewesen, die in England mit Pope begann. Die Deutschen mißkannten ihn natürlich oft, nicht nur wenn sie ihn etwa nur aus einer formlosen Uebersetzung kannten, sondern weil der Glaube an Kunst überhaupt untergegangen war.

Shakespeares Jugendgedichte, die Sonette, Adonis, Lucretia zeugen von einer höchst liebenswerthen Natur und einem sehr innigen, subjektiven Gefühl, keinem bewußtlosen Genie-Sturm oder Drang. Späterhin lebte Shakespeare ganz mit der Welt, so viel ihm seine Sphäre zuließ, bis er anfang sein Daseyn in einer unbeschränkten Welt zu offenbaren und in einer Reihe von Kunstwerken niederzulegen, die wahrhaft die ganze Unendlichkeit der Kunst und der Natur darstellen.

Shakespeare ist so umfassend in seinem Genius, daß man ihn leicht wie den Homer für einen kollektiven Namen halten könnte, und, wie sogar schon geschehen, seine Werke verschiedenen Verfassern zuschreiben. (Hier das Individuum kollektiv, wie bei den Alten das Werk.)

Wir würden Shakespeares Kunst doch immer nur mit einer Art von Trostlosigkeit anschauen können, wenn wir ihn unbedingt als den Gipfel der romantischen Kunst im Drama betrachten müßten, da man ihm doch immer vorerst die Barbarei zugeben muß, um ihn innerhalb derselben groß, ja göttlich zu finden. Shakespeare läßt sich in seiner Unbeschränkung mit keinem der alten Tragiker vergleichen, wir müssen

aber auf einen Sophokles der differenzirten Welt hoffen dürfen; in der gleichsam sündlichen Kunst auf eine Versöhnung. Von einer bisher weniger bekannten Seite her scheint wenigstens die Möglichkeit der vollständigen Erfüllung dieser Erwartung angedeutet.

Spanien hat den Geist hervorgebracht, der, wenn er auch dem Stoff und Gegenstand nach selbst schon wieder eine Vergangenheit für uns geworden ist, doch der Form und der Kunst nach ewig ist und als schon erreicht und vorhanden zeigt, was die Theorie etwa nur als eine Aufgabe für die zukünftige Kunst weissagen zu können schien. Ich rede von Calderon, und ich rede so von ihm im Grunde nach der Einen Tragödie, die ich kenne, wie sich aus Einem Werk des Sophokles sein ganzer Geist ahnden ließe. Sie steht in dem spanischen Theater, übersetzt von A. W. Schlegel, der zu seinem großen Verdienst, zuerst eine ächte Uebersetzung des Shakespeare gegeben zu haben, auch noch dieses hinzugefügt hat, den Calderon in deutscher Sprache erscheinen zu lassen. Was ich also über Calderon sagen kann, bezieht sich auch bloß auf dieses Werk. Es wäre zu dreist, daraus ein Urtheil über die ganze Kunst dieses großen Geistes zu formiren. Was aber in diesem Einen klar vorliegt, ist Folgendes.

Man könnte auf den ersten Blick geneigt seyn, den Calderon den südlichen, vielleicht katholischen Shakespeare zu nennen, allein es ist mehr als das, was beide Dichter unterscheidet. Das Erste und gleichsam der Grund des ganzen Gebäudes seiner Kunst ist freilich, was ihm die katholische Religion gegeben hat, zu deren Anschauungen des Universums und der göttlichen Ordnung der Dinge es wesentlich gehört, daß die Sünde sey und der Sünder, damit an ihnen Gott durch Vermittlung der Kirche seine Gnade beweise. Damit ist eine allgemeine Nothwendigkeit der Sünde eingeführt, und in dem vorliegenden Stück des Calderon entwickelt sich das ganze Schicksal aus einer Art göttlicher Schickung. Eusebio, der Held der Tragödie, ist der unbewußte und unerkannte Sohn eines Curtio, dessen Tochter Julia von derselben Mutter zugleich mit ihm unter einem wunderthätigen Kreuz im Walde geboren ist, nachdem der Vater aus ungerechtem Verdacht die Mutter

an derselben Stelle zu ermorden gesucht hatte. Die Mutter wird durch ein Wunder des Kreuzes aus dem Wald in ihr Haus entriickt, wo sie Curtio, in der Meinung zurückkommend, daß sie ermordet sey, lebendig nebst der holden Tochter, Julia, findet. Der Knabe Eusebio war bei dem Kreuz zurückgeblieben und fiel einem wackern Mann in die Hände, der ihn erzog; die Mutter erinnert sich nur dunkel, zwei Kinder geboren zu haben. Dieß ist der Grund der Geschichte, der aber in der Tragödie selbst nur historisch vorkommt, die erste Synthese, mit der alles gegeben ist.

Eusebio, der Vater und Schwester nicht erkennt (denn die Mutter ist seitdem gestorben) liebt Julia; hieraus entwickelt sich das ganze Schicksal beider. Dieses Schicksal und die folgenden Unthaten beider sind an die göttliche Fügung zurückgewiesen, die gewollt hat, daß Eusebio nach der Geburt bei dem Kreuze zurückbliebe. Zugleich ist das der christlichen Religion zwar nicht ausschließlich eigenthümliche, aber bestimmt auch in ihr geltende Schicksal eingeführt, daß sich die Schuld der Väter an den Kindern rächt bis ins dritte und vierte Glied (denn auch das Geschlecht des Oedipus verfolgt der Fluch des Vaters, wie das der Pelopiden die Gräuel der Ahnherrn), auch hierdurch ist die Schuld, als subjektive, von dem Helden hinweggenommen, und an die Nothwendigkeit gewiesen.

Die erste Folge der Liebe zu Julia ist, daß Lisardo, ein älterer Bruder, von Eusebio deßhalb Genugthuung fordert, daß er, der ohne Namen und Eltern, gewagt ein Liebesverhältniß mit Julia anzuknüpfen. Lisardo fällt; dieß ist der Beginn der Tragödie, deren erste Entwicklung durch mehrere Zwischenfälle die ist, daß Julia sich in das Kloster begibt, Eusebio aber, der durch Verbrechen ohn' Ende sein unendliches Leiden rächen will, Anführer einer Räuberbande wird. Mitten in diesem Verderben sendet ihm der Himmel den künftigen Retter seiner Seele, den Bischof Alberto von Trident, dem er das Leben rettet, und der ihm dafür verheißt in Todesnoth ihm nahe zu seyn und seine Beichte zu hören.

Eusebio und Julia stehen beide unter der besonderen Obhut des wunderthätigen Kreuzes, mit dessen Bild beide von Natur auf der Brust

gezeichnet sind. Eusebio kennt die Wirkung dieses Mals und der Andacht zu dem Kreuz, das ihn aus den wildesten Gefahren schon errettet hat. Auch jetzt wird jenes Zeichen schicksalbestimmend für beide. Eusebio dringt bei Nacht in Julias Kloster durch die Kreuzgänge bis in ihre Zelle: aber wir sehen ihn, wieder von ihr geschreckt, durch eine Furcht, die Julia nicht begreift, über die Klostermauer zurückeilen, wo ihn seine Kameraden erwarten. Es ist das Mal des Kreuzes, welches er auf ihrer Brust, wie es auf der seinigen ist, entdeckt, welches beide trennt, und Julia von der letzten Schuld der Blutschande und des Brechens der Gelübde errettet. Aber dasselbe Zeichen treibt Julia in ein weiteres Schicksal. Da in dem Schrecken, mit dem Eusebio forsteilt, die Leiter stehen bleibt, folgt ihm Julia in der Verwirrung empörter Leidenschaft und steigt herab. In einiger Entfernung erwacht ihre Besinnung, sie will zurück, aber indeß haben Eusebios Gefährten die Leiter hinweggenommen; sie ist nun in der Nonnenkleidung in die weite Welt gestoßen, und auch die zarte Julia geht nun Eusebios Weg, indem sie ihr Leiden und ihre Verzweiflung durch gehäuften Mord und Unthaten rächt, bis sie nach einer Reihe solcher Thaten endlich zu Eusebio durchdringt. Curtio zieht indeß gegen die Räuber aus; in einem allgemeinen, hin und her schwankenden Kampf, bei welchem Julia in Männertracht ihren Geliebten vertheidigt, wird dieser endlich tödtlich verwundet. Schon wie todt ruft er nach dem Bischof Alberto, der wie durch göttliche Schickung des Weges kommt und ihn Beichte hört, worauf er ruhig stirbt. Auch dieß geht auf dem einsamen Fleck im Walde vor bei dem Crucifix, welches seine Geburt beschirmte, sein Schicksal entschied und jetzt auch sein Ende selig macht. Curtio, Zeuge des Vorgehenden, erkennt die Stelle, erkennt Eusebio als seinen Sohn und Julia in der Verkleidung; welche ihm bekennet, daß ihre kurze Laufbahn seit der Entweichung aus dem Kloster mit Mord und Gräueltthaten bezeichnet war. Den Sohn preist der Vater selig, sie aber verdammt er und will sie vertilgen, als sie das Kreuz umschlingt, und ihre Schuld im Kloster zu büßen versprechend, es um Hülfe fleht, worauf das Kreuz sich erhebt und sie mit sich in die Höhe nimmt.

Dieß ist der kurze Inhalt dieser Tragödie, in welcher, wie offenbar ist, das meiste durch höhere Schickung geschieht und durch ein christliches Schicksal verhängt ist, nach welchem Sünder sehn müssen, damit an ihnen die Macht der göttlichen Gnade offenbar werde. Dieß entscheidet über das Wesentliche dieser Tragödie, die weder höllischer Mächte zur Verführung, noch der bloß äußeren Nemesis zur Strafe bedarf.

Wenn wir daher in Shakespeare eigentlich nur den unendlichen Verstand, der dadurch, daß er unendlich ist, als Vernunft erscheint, bewundern, so müssen wir in Calderon die Vernunft erkennen. Es sind nicht rein wirkliche Verhältnisse, in die ein unergründlicher Verstand den Widerschein einer absoluten Welt legt, es sind absolute Verhältnisse, es ist die absolute Welt selbst.

Calderon, obgleich die Züge seiner Charaktere groß und mit ungemainer Schärfe und Sicherheit angegeben sind, bedarf doch des Charakteristischen weniger, weil er ein wahreres Schicksal hat.

Aber ebenso sehr müssen wir Calderon in Rücksicht auf die innere Form der Komposition erheben. Stellen wir das angeführte Werk unter den höchsten Maßstab, den, daß die Absicht des Künstlers in das Werk selbst übergegangen, mit ihm völlig eins und eben durch diese absolute Erkennbarkeit wieder unerkennbar sey, so ist er in dieser Beziehung nur mit Sophokles zu vergleichen.

Im Shakespeare beruht die Objektivirung und Unerkennbarkeit der Absicht als solcher nur auf der Unergründlichkeit, Calderon ist ganz durchsichtig, man sieht bis auf den Grund seiner Absicht, ja er spricht sie nicht selten selbst aus, wie Sophokles oft thut, und doch ist sie mit dem Objekt so verschmolzen, daß sie nicht mehr als Absicht erscheint, wie in einem Krystall das vollkommenste Gewebe, aber unerkennbar, dargestellt ist. Diese höchste und absolute Besonnenheit, diese letzte Indifferenz von Absicht und Nothwendigkeit ist unter den Neueren nur in Calderon auf solche Weise erreicht. Es gehört zu dieser Durchsichtigkeit schon, daß das Ueberflüssige der Begleitung in ihm nicht so mit verarbeitet seyn kann wie in Shakespeare. Die ganze Form ist concentrirter, und obwohl auch hier die komischen Partien neben den

tragischen bestehen, so haben sie von der einen Seite doch nicht das große Gewicht wie bei Shakespeare, und sind von der anderen mit den tragischen mehr wie aus Einem Guß unauflöslich verschmolzen.

Man würde sich sehr irren, wenn man in dem Werk des Calderon eine fromme und heilige Darstellung erwartete, wie die meisten aus Unkunde solche Werke sich denken: es ist keine Genoveva, wo der Katholicismus absichtlich fromm und im höchsten Grad trübe genommen ist, es ist vielmehr eine durchaus poetische und unauslöschliche Heiterkeit darin; es ist alles, im höchsten Styl, profan darin, ausgenommen die Kunst selbst, welche wahrhaft heilig erscheint.

Die Konstruktion des Ganzen ist rationeller, in einem Maß wie man es der modernen Poesie wahrscheinlich nicht zugetraut hätte, wenn man ihren Charakter allein von Shakespeare abstrahirte. Die zerstreuten Principien der romantischen Gattung hat Calderon in eine strengere Einheit gefaßt, die sich der wahren Schönheit nähert. Er hat, ohne die alten Regeln zu beobachten, die Handlung zusammengedrängt; sein Drama ist dramatischer und daher schon reiner. Innerhalb dieser Form ist er immer reine Gestaltung neben der höchsten Farbe, so daß im Großen und im Kleinen bis auf die Wahl des Sylbenmaßes Form und Stoff aufs innigste sich durchdringen. Die Motivirung ist nicht vernachlässigt, aber sie drängt sich nicht vor, sie ist ganz integrierender Theil der Organisation des Ganzen, von dem sich nichts hinwegnehmen, und dem sich nichts zusetzen läßt. Sie ist im Ganzen immer auf Schickung gegründet, obgleich sie im Einzelnen a) als Zufall sich zeigen kann, wie wenn Julia die Peiter nicht mehr findet, b) als sittlich, da der angeregte Aufruhr ihrer Brust sie zu Verbrechen treibt, aber auch ganz absolut in der Erscheinung und Wiedererscheinung des Priesters.

Endlich, was Calderon durch die höhere Welt voraus hat, auf die seine Poesie sich gründet, ist, daß die Versöhnung zugleich mit der Sünde, und mit der Differenz unmittelbar auch die Nothwendigkeit bereitet ist. Er behandelt die Wunder seiner Religion wie eine unumstößliche Mythologie, den Glauben daran als die unbesiegbare

Göttlichkeit der Gesinnung. Durch diese werden Eusebio und Julia gerettet, und die Versöhnung, welche er den Vater über den ersten mit wahrhaft antiker Simplicität in den Worten aussprechen läßt:

Nein, du bist kein Raub des Unglücks,
Du mein herzogeliebter Sohn,
Dem in seinem tragischen Ende
Solche Glorie warb zum Lohn —

diese Versöhnung besänftigt, wie das Ende des Oedipus oder das letzte Loos der Antigone.

Im Uebergang von der Tragödie der Neueren zur Komödie ist es ohne Zweifel am schicklichsten, des größten Gedichts der Deutschen, des Faust von Goethe, zu erwähnen. Es ist aber schwer, das Urtheil über den Geist des Ganzen aus dem, was wir davon besitzen, überzeugend genug zu begründen. So möchte der gewöhnlichen Ansicht davon die Behauptung sehr auffallend seyn, daß dieses Gedicht seiner Intention nach bei weitem mehr aristophanisch als tragisch ist.

Ich begnüge mich daher, den allgemeinsten Gesichtspunkt für dieses Gedicht, soweit ich ihn einzusehen glaube, anzugeben.

Es gibt nicht nur ein Schicksal für das Handeln; auch dem Wissen des Individuums als Individuum steht das An-sich des Universums und der Natur als eine unüberwindliche Nothwendigkeit vor. Des Unendlichen als Unendlichen kann nicht das Subjekt als Subjekt genießen, welches doch ein nothwendiger Gang desselben ist. Hier also ein ewiger Widerspruch. Dieß ist gleichsam eine idealere Potenz des Schicksals, welches hier mit dem Subjekt nicht minder, wie im Handeln, im Gegensatz ist und im Kampfe liegt. Die aufgehobene Harmonie kann sich hier nach zwei Seiten ausdrücken, und der Streit einen gedoppelten Ausweg suchen. Der Ausgangspunkt ist der unbefriedigte Durst, das Innere der Dinge zu schauen und als Subjekt zu genießen, und die erste Richtung die, die unersättliche Begier außer

dem Ziel und Maß der Vernunft durch Schwärmerei zu stillen, wie es in der Stelle des Faust ausgesprochen ist:

Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
Des Menschen allerhöchste Kraft,
Laß nur in Blend- und Zauberwerken
Dich von dem Allgeiste bekräften,
So hab' ich dich schon unbedingt.

Der andere Ausweg des unbefriedigten Strebens des Geistes ist der, sich in die Welt zu stürzen, der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen. Auch in dieser Richtung ist der Ausgang entschieden; auch hier nämlich ist es ewig unmöglich, als Endliches des Unendlichen theilhaftig zu werden; welches in den Worten ausgesprochen ist:

Ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben,
Der ungebändigt immer vorwärts dringt,
Und dessen übereiltes Streben
Der Erde Freuden überspringt.
Den schlepp' ich durch das wilde Leben,
Durch flache Unbedeutenheit,
Und seiner Unerfättlichkeit
Soll Speiß und Trank vor gier'gen Lippen schweben,
Er wird Erquickung sich umsonst ersehnen.

In Goethes Faust sind diese beiden Richtungen dargestellt oder vielmehr unmittelbar vereinigt, so daß aus der einen zugleich die andere entspringt.

Des Dramatischen wegen mußte das Uebergewicht auf die andere Richtung, die Begegnung eines solchen Geistes mit der Welt, gelegt werden. Soweit wir das Gedicht übersehen, erkennen wir deutlich, daß Faust in dieser Richtung durch das höchste Tragische gehen soll.

Aber die heitere Anlage des Ganzen schon im ersten Wurf, die Wahrheit des mißleiteten Bestrebens, die Aechtheit des Verlangens nach dem höchsten Leben läßt schon erwarten, daß der Widerstreit sich in einer höheren Instanz lösen werde, und Faust in höhere Sphären erhoben vollendet werde.

In diesem Betracht hat dieses Gedicht, so fremd dieß scheinen möge, eine wahrhaft Dantesche Bedeutung, obgleich es weit mehr

Romödie und mehr in poetischem Sinn göttlich ist, als das Werk des Dante.

Das wilde Leben, in welches sich Faust stürzt, wird für ihn nach einer nothwendigen Folge zur Hölle. Die erste Reinigung von Qualen des Wissens und der falschen Imagination wird nach der heiteren Absicht des Ganzen in einer Einweihung in die Principien der Teufelei, als der eigentlichen Grundlage der besonnenen Ansicht der Welt, bestehen müssen, wie die Vollendung darin, daß er durch Erhebung über sich selbst und das Unwesentliche das Wesentliche schaut und genießen lernt.

Schon dieses Wenige, was sich über die Natur des Gedichts zum Theil mehr ahnden als wissen läßt, zeigt, daß es ein ganz und in jeder Beziehung originelles, nur sich selbst vergleichbares, in sich selbst ruhendes Werk sey. Die Art des Schicksals ist einzig und wäre eine neue Erfindung zu nennen, wenn sie nicht gewissermaßen in deutscher Art gegeben, und daher auch durch die mythologische Person des Faust ursprünglich repräsentirt wäre.

Durch diesen eigenthümlichen Widerstreit, der im Wissen beginnt, hat das Gedicht seine wissenschaftliche Seite bekommen, so daß, wenn irgend ein Poem philosophisch heißen kann, dieses Prädikat Goethes Faust allein zugelegt werden muß. Der herrliche Geist, der mit der Kraft des außerordentlichen Dichters den Tiefsinn des Philosophen vereint, hat in diesem Gedicht einen ewig frischen Quell der Wissenschaft geöffnet, der allein hinreichend war, die Wissenschaft in dieser Zeit zu verjüngen, die Frischeit eines neuen Lebens über sie zu verbreiten. Wer in das wahre Heiligthum der Natur dringen will, nähere sich diesen Tönen aus einer höheren Welt und sauge in früher Jugend die Kraft in sich, die wie in dichten Lichtstrahlen von diesem Gedicht ausgeht und das Innerste der Welt bewegt.

Goethes Faust könnte man eine moderne Romödie im höchsten Styl nennen, aus dem ganzen Stoff der Zeit gebildet. Wie die Tragödie in dem Aether der öffentlichen Sittlichkeit, so lebt die Romödie in der

Luft öffentlicher Freiheit. Mit der neuen Welt verschwand das öffentliche Leben; der Staat wurde durch die Kirche, wie überhaupt das Reale durch das Ideale verdrungen. Nur in dieser war noch ein allgemeines Leben; nur aus ihr, ihren Gebräuchen, Feierlichkeiten, öffentlichen Handlungen, wie aus ihrer Mythologie konnte die Komödie sich entwickeln. Die ersten Komödien waren daher Vorstellungen der biblischen Geschichte, worin der Teufel gewöhnlich die lustige Person spielte, die in Spanien, wahrscheinlich ihrem ersten Vaterlande, und wo sie sich bis in das vergangene Jahrhundert erhielten, Autos sacramentales genannt wurden. Auf diese Art der Komödie gründete sich die Muse des Calderon, der in der Komödie so groß als in der Tragödie ist, und fast einzig in diesem Stoff gelebt hat. Eine zweite Gattung bildete sich aus dem ersten, die Komödien der Heiligen, es sind wenige, die nicht auf die Bühne gebracht worden wären. Auch in dieser Gattung ist Calderon Meister. — Den ersten Uebergang von dieser idealen Welt in die gemeine und wirkliche machten in Spanien die Schäferspiele, und Shakespeare, kann man sagen, dem Geburt und Zeitalter jenen höheren Boden versagte, erschuf sich für das Lustspiel eine ganz eigne, romantische Welt, gewissermaßen auch eine Schäferwelt, aber von viel höherer Farbe, Kraft und Fülle. Auch hier mußte das Individuum ins Mittel treten, und die Welt, die ihm nicht gegeben war, sich erschaffen. Was kann eigener und vom Conventionellen entfernter seyn, als die Welt in Wie es euch gefällt, in Was ihr wollt u. s. w. In Einem Werk, der Komödie der Irrungen, hat Shakespeare einen alten Stoff, aber noch potenzirt und mit Vervielfachung der Verwirrung behandelt. Auch Calderon hat, wo er den Stoff seiner Komödie ganz auf Erfindung gründet, wie Shakespeare zugleich eine romantische Welt als Boden angenommen, nur daß er vor Shakespeare die Nation und die Wirklichkeit voraus hatte, da in Spanien im Zeitalter des Calderon noch eine Art von öffentlichem Leben — wenigstens im Romantischen — war, und seine Helden, so romantisch ihr Aussehen scheinen mag, doch zugleich die Sitten der Zeit und das Leben der damaligen Welt zum Hintergrund hatten.

Wie die Franzosen in der Tragödie zuerst an die Stelle der idealischen Welt, zu der sie sich nicht erheben können, die umgekehrte idealische Welt — die conventionelle — gesetzt haben, so auch in der Komödie, und ihre Einwirkung hat eigentlich die wahre absolute Komödie, diejenige, welche sich auf etwas Dessenliches gründet, völlig verdrungen. Nicht als ob die Spanier nicht auch neben den Charakter- auch die Intriguenstücke gekannt hätten, von denen sie vielmehr die eigentlichen Erfinder sind, aber diese gründen sich auf ein romantisches Leben. Die der Franzosen auf das gemein=soziale oder häusliche, wie sie auch die Erfinder der weinerlichen Komödie sind. Deutschland hat außer den ersten noch wahren und derben Regungen einer gleichfalls aus der Religion hervorgehenden Komödie, wovon mehrere Stücke des Hans Sachs die Belege sind, in welchen die Religion ohne Spott, doch parodirt und biblische Mythen komisch behandelt sind, — nach diesen ersten Regungen, und nachdem hier der Protestantismus der Dessenlichkeit des religiösen Lebens Eintrag gethan hat, fast nur von fremdem Raube gelebt, und die einzige eigenthümliche Erfindung der Deutschen in Masse bleibt es, in Familiengedichten den tiefsten Ton der Philisterei und Häuslichkeit angegeben, sowie in den gewöhnlichen Komödien die Infamie der herrschenden sittlichen Begriffe und niederträchtiger Edelmüthigkeit mit großer Natürlichkeit niedergelegt zu haben, und es bleibt für diese Schmach des deutschen Theaters kein Trost, als etwa daß andere Nationen nach diesem deutschen Wegwurf mit Begier gehascht haben.

Nachdem im Drama nach seinen zwei Formen die höchste Totalität erreicht ist, so kann die redende Kunst nur wieder zur bildenden zurückstreben, aber selbst nicht weiter sich bilden.

Im Gesang geht die Poesie zur Musik zurück, zur Malerei im Tanz, theils sofern er Ballet, theils sofern er Pantomime ist, zur eigentlichen Plastik in der Schauspielkunst, die eine lebendige Plastik ist.

Da diese Künste, wie gesagt, durch ein Zurückstreben aus der redenden zur bildenden Kunst entstehen, so bilden sie eine eigne Sphäre

secundärer Künste, die ich in dem Kreis unserer Construction darum nur erwähnen zu müssen glaube, da ihre Gesetze als zusammengesetzter Künste aus den Gesetzen derer, aus welchen sie zusammengesetzt sind, herfließen, und was an ihnen nicht auf diese Weise eingesehen werden kann, nur auf empirisch-technischen Regeln beruht, die von selbst aus unserer Construction ausgeschlossen sind.

Ich bemerke nur noch, daß die vollkommenste Zusammensetzung aller Künste, die Vereinigung von Poesie und Musik durch Gesang, von Poesie und Malerei durch Tanz, selbst wieder synthetisch die componirteste Theatererscheinung ist, dergleichen das Drama des Alterthums war, wovon uns nur eine Karrikatur, die Oper, geblieben ist, die in höherem und edlerem Styl von Seiten der Poesie sowohl als der übrigen concurrirenden Künste uns am ehesten zur Aufführung des alten mit Musik und Gesang verbundenen Dramas zurückführen könnte.

Musik, Gesang, Tanz, wie alle Arten des Drama leben selbst nur im öffentlichen Leben und verbünden sich in diesem. Wo dieses verschwindet, kann statt des realen und äußerlichen Dramas, an dem, in allen seinen Formen, das ganze Volk, als politische oder sittliche Totalität, Theil nimmt, ein innerliches, ideales Drama allein noch das Volk vereinigen. Dieses ideale Drama ist der Gottesdienst, die einzige Art wahrhaft öffentlicher Handlung, die der neueren Zeit, und auch dieser späterhin nur sehr geschmälert und beengt geblieben ist.

Ueber das

Verhältniß der bildenden Künste

zu der Natur.

1807.

Festliche Tage, wie der heutige, der, mit dem Namen des Königes bezeichnet, durch ein erhabenes Losungswort alles einstimmig zu frohen Empfindungen aufruft, scheinen von selbst, da wo nur Wort und Rede sie feiern kann, auf Betrachtungen zu leiten, die, an das Allgemeinste und Würdigste erinnernd, die Zuhörer in geistiger Theilnehmung ebenso verbinden, wie sie im vaterländischen Gefühle des Tages vereinigt sind. Denn was danken wir auch den Herrschern der Erde Höheres, als daß sie den ruhigen Genuß alles Trefflichen und Schönen uns verleihen und erhalten? So daß wir ihrer Wohlthaten nicht gedenken, noch das öffentliche Glück betrachten können, ohne unmittelbar auf das Allgemeinmenschliche geführt zu werden. Durch einmüthigere Lust wäre ein solches Fest wohl kaum zu verherrlichen, als wenn an ihm ein wahrhaftes und großes Werk bildender Kunst enthüllt und der Anschauung freigegeben würde; nicht minder vereinigend, angemessen zugleich diesem den Wissenschaften allein geweihten Ort schiene der Versuch, das Kunstwerk überhaupt seinem Wesen nach zu enthüllen und vor dem geistigen Auge gleichsam entstehen zu lassen.

Wie viel ist seit langer Zeit über Kunst empfunden, gedacht, gerurtheilt worden! Wie könnte daher die Rede hoffen, in einer so würdigen Versammlung der erleuchtetsten Kenner und einsichtsvollsten Beurtheiler dem Gegenstande neue Reize zu geben, verschmähte dieser nicht fremden Schmuck, und dürfte nicht vielmehr jene auf einen Theil der allgemeinen Gunst und Empfänglichkeit, deren sich dieser erfreut,

¹ Diese Rede wurde am Namensfest des Königs den 12. Oktober 1807 in der Akademie der Wissenschaften zu München gehalten. Die Anmerkungen wurden später beim Wiederabdruck derselben in den Philosophischen Schriften, erster Band, Landshut 1809, hinzugefügt. D. S.

für sich Rechnung machen! Denn andere Gegenstände müssen durch Beredsamkeit gehoben, oder, wenn sie etwas Ueberschwengliches an sich haben, durch die Darstellung glaublich gemacht werden. Die Kunst aber hat diesen Vortheil voraus, daß sie sichtbar gegeben ist, und daß Zweifeln, die sonst gegen Behauptungen einer über das gemeine Maß erhabenen Vollkommenheit laut werden, die Ausführung begegnet, indem das, was in der Idee nicht begriffen worden wäre, in dieser Region als verkörpert vor die Augen tritt. Dann kommt der Rede auch diese Betrachtung zu statten, daß die vielen Lehren, die über diesen Gegenstand sich gebildet, doch noch immer viel zu wenig auf die Urquelle der Kunst zurückgegangen sind. Denn die meisten Künstler, ob sie gleich alle die Natur nachahmen sollen, erlangen doch selten einen Begriff, was das Wesen der Natur ist. Kenner aber und Denker finden, der größeren Unzugänglichkeit der Natur wegen, meistens bequemer, ihre Theorien mehr aus der Betrachtung der Seele als aus einer Wissenschaft der Natur herzuleiten. Solche Lehren sind aber gewöhnlich viel zu flach: sie sagen wohl im allgemeinen manches Gute und Wahre über die Kunst, sind aber doch für den bildenden Künstler selbst unwirksam, für die Ausübung völlig unfruchtbar.

Denn es soll die bildende Kunst, nach dem ältesten Ausdruck, eine stumme Dichtkunst seyn. Der Erfinder dieser Erklärung wollte damit ohne Zweifel dieses sagen: sie soll gleich jener geistige Gedanken, Begriffe, deren Ursprung die Seele ist, aber nicht durch die Sprache, sondern wie die schweigende Natur durch Gestalt, durch Form, durch sinnliche, von ihr unabhängige Werke ausdrücken. Die bildende Kunst steht also offenbar als ein thätiges Band zwischen der Seele und der Natur, und kann nur in der lebendigen Mitte zwischen beiden erfaßt werden. Ja, da sie das Verhältniß zu der Seele mit jeder andern Kunst und namentlich der Poesie gemein hat, so bleibt die, wodurch sie mit der Natur verbunden und eine dieser ähnliche hervorbringende Kraft seyn soll, als die ihr allein eigenthümliche zurück: nur auf diese kann also auch eine Theorie sich beziehen, die für den Verstand befriedigend, für die Kunst selbst fördernd und erspriesslich seyn soll.

Wir hoffen daher, indem wir die bildende Kunst im Verhältniß zu ihrem wahrhaften Vorbild und Urquell, der Natur, betrachten, einiges noch nicht Erkannte zu ihrer Theorie beitragen zu können, einige genauere Bestimmungen oder Aufhellungen von Begriffen zu geben; vornehmlich aber den Zusammenhang des ganzen Gebäudes der Kunst in dem Licht einer höheren Nothwendigkeit erscheinen zu lassen.

Aber hat denn die Wissenschaft dieses Verhältniß nicht von jeher erkannt? ist nicht sogar alle Theorie neuerer Zeit von dem bestimmten Grundsatz ausgegangen, daß die Kunst die Nachahmerin der Natur seyn solle? Wohl war dem so: aber was sollte dieser weite allgemeine Grundsatz dem Künstler frommen bei der Vieldeutigkeit des Begriffs der Natur und da es von dieser fast so viele Vorstellungen als verschiedene Lebensweisen gibt. Ist sie doch dem einen nichts mehr als das todtte Aggregat einer unbestimmbaren Menge von Gegenständen, oder der Raum, in den er sich die Dinge wie in ein Behältniß gestellt denkt; dem andern nur der Boden, von dem er seine Nahrung und Unterhalt zieht: dem begeisterten Forscher allein die heilige, ewig schaffende Urkraft der Welt, die alle Dinge aus sich selbst erzeugt und werththätig hervorbringt. Eine hohe Bedeutung hatte jener Grundsatz wohl, wenn er die Kunst dieser schaffenden Kraft nachzueifern lehrte: aber in welchem Sinne er gemeint war, kann kaum zweifelhaft seyn, wenn man den allgemeinen Zustand der Wissenschaften in der Zeit seiner ersten Entstehung kennt. Sonderbar genug, wenn eben die, welche alles Leben der Natur verleugnet, es in der Kunst zur Nachahmung aufstellten! Ihnen konnten die Worte des tiefsinnigen Mannes gelten: Eure läugnerische Philosophie hat die Natur aus dem Wege geräumt, und warum fordert ihr, daß wir sie nachahmen? damit ihr das Vergnügen erneuern könnt, an den Schülern der Natur dieselbe Gewaltthat auszuüben?!

¹ Worte J. G. Hamanns in dem Kleeblatt hellenistischer Briefe II, S. 189, gemildert nach dem Zusammenhang gegenwärtiger Rede, denn so lauten sie in des Mannes eigem Ausdruck: „Eure mordlignerische Philosophie hat die Natur aus dem Wege geräumt, und warum fodert ihr, daß wir selbige nachahmen sollen? Damit ihr das Vergnügen erneuern könnt, an den Schülern der Natur auch Mörder zu werden?“ — Möchte derjenige, dem der Verfasser die

Nicht bloß ein stummes, ein völlig todtcs Bild war ihnen die Natur, dem auch innerlich kein lebendiges Wort eingeboren war: ein hohles Gerüste von Formen, von dem ein ebenso hohles Bild auf die Leinwand übergetragen oder in Stein ausgehauen werden sollte. Dieß war die rechte Lehre jener älteren roheren Völker, die, da sie in der Natur nichts Göttliches sahen, Götzen aus ihr hervorholten; indeß den sinnbegabten Hellenen, welche überall die Spur lebendig wirkenden Wesens fühlten, aus der Natur wahrhafte Götter entstanden.

Und sollte denn der Schüler der Natur alles in ihr ohne Unterschied und von jedem jedes nachahmen? Nur schöne Gegenstände und auch von diesen nur das Schöne und Vollkommene soll er wiedergeben. So wurde der Grundsatz näher bestimmt, aber eben damit behauptet: in der Natur sey das Vollkommene mit Unvollkommenem gemischt, das Schöne mit Unschönem. Wie sollte nun der, dem zu der Natur kein anderes Verhältniß als das dienstbarer Nachahmung zukam, das eine von dem andern unterscheiden? Die Art der Nachahmer ist, daß sie die Fehler ihres Urbildes eher und leichter als seine Vorzüge sich aneignen, weil jene faßlichere Handhaben und Werkzeichen darbieten; und so sehen wir auch, daß von Nachahmern der Natur in diesem Sinn das Häßliche öfter und selbst mit mehr Liebe nachgeahmt worden ist als das Schöne. Wenn wir die Dinge nicht auf das Wesen in ihnen ansehen, sondern auf die leere, abgezogene Form, so sagen sie auch unserm Innern nichts; unser eignes Gemüth, unsern eignen Geist müssen wir daransetzen, daß sie uns antworten. Was ist aber die Vollkommenheit jedes Dings? Nichts anders denn das schaffende Leben in ihm, seine Kraft dazuseyn. Nie also wird dem, welchem die Natur überhaupt als Todtes vorschwebt, jener tiefe dem chemischen ähnliche Proceß gelingen, wodurch, wie im Feuer geläutert, das reine Gold der Schönheit und Wahrheit hervorgeht.

Nichts geändert in der Hauptansicht dieses Verhältnisses wurde

erste genauere Bekanntschaft mit den Schriften jenes urkräftigen Geistes verdankt, F. H. Jacobi, die längst gehoffte Ausgabe der Werke Hamanns entweder noch selbst übernehmen, oder durch Sein Wort beschleunigen!

auch da, als man anfang, das Ungenügende jenes Grundsatzes allgemeiner zu empfinden. Nichts selbst durch die herrliche Stiftung neuer Lehre und Erkenntniß durch Johann Winkelmann. Zwar er setzte die Seele in der Kunst in ihre ganze Wirksamkeit wieder ein, und erhob sie von der unwürdigen Abhängigkeit in das Reich geistiger Freiheit. Lebhaft bewegt durch die Schönheit der Formen in den Bildungen des Alterthums lehrte er, daß Hervorbringung idealischer und über die Wirklichkeit erhabener Natur sammt dem Ausdruck geistiger Begriffe die höchste Absicht der Kunst sey.

Untersuchen wir aber, in welchem Sinne von dem größten Theil jenes Uebertreffen der Wirklichkeit durch die Kunst verstanden worden, so findet sich, daß auch mit dieser Lehre die Ansicht der Natur als bloßen Produkts, der Dinge als eines leblosen Vorhandenen fortbestand, und die Idee einer lebendigen, schaffenden Natur dadurch keineswegs geweckt wurde. So konnten denn auch jene idealischen Formen durch keine positive Erkenntniß ihres Wesens belebt seyn; und waren die der Wirklichkeit todt für den todtten Betrachter, so waren es jene nicht minder; war von den letzten keine selbstthätige Hervorbringung möglich, so auch nicht von den ersten. Der Gegenstand der Nachahmung wurde verändert, die Nachahmung blieb. An die Stelle der Natur traten die hohen Werke des Alterthums, von denen die Schüler die äußere Form abzunehmen sich beileißigten, doch ohne den Geist, der sie erfüllet. Jene sind aber ebenso unnahbar, ja sie sind unnahbarer als die Werke der Natur, sie lassen dich kälter noch als jene, wenn du nicht das geistige Auge hinzubringst, die Hülle zu durchdringen und die wirkende Kraft in ihnen zu empfinden.

Von der andern Seite erhielten zwar die Künstler seit dieser Zeit einen gewissen idealischen Schwung und Vorstellungen einer über die Materie erhabenen Schönheit, aber diese Vorstellungen waren wie schöne Worte, denen die Thaten nicht entsprechen. Hatte früherer Kunstgebrauch Körper ohne Seele erzeugt, so lehrte diese Ansicht nur das Geheimniß der Seele, aber nicht das des Körpers. Die Theorie war, wie es zu geschehen pflegt, mit einem raschen Schritte auf die entgegen-

gesetzte Seite hinübergetreten, aber die lebendige Mitte hatte sie noch nicht gefunden.

Wer kann sagen, daß Winkelmann die höchste Schönheit nicht erkannt? Aber sie erschien bei ihm nur in ihren getrennten Elementen, auf der einen Seite als Schönheit, die im Begriff ist und aus der Seele fließt, auf der andern Seite als die Schönheit der Formen. Welches thätig wirksame Band bindet nun aber beide zusammen, oder durch welche Kraft wird die Seele sammt dem Leib zumal und wie mit Einem Hauche geschaffen? Liegt dieses nicht im Vermögen der Kunst, wie der Natur, so vermag sie überhaupt nichts zu schaffen. Dieses lebendige Mittelglied bestimmte Winkelmann nicht; er lehrte nicht, wie die Formen von dem Begriff aus erzeugt werden können. So ging die Kunst zu jener Methode über, die wir die rückschreitende nennen möchten, weil sie von der Form zu dem Wesen strebt. Aber so wird das Unbedingte nicht erreicht: durch bloße Steigerung des Bedingten wird es nicht gefunden. Darum zeigen solche Werke, die ihren Anfang von der Form genommen haben, bei aller Bildung von Seiten der letzten als Merkmal ihres Ursprungs eine unausfüllbare Leere an eben der Stelle, wo wir das Vollendende, Wesentliche, Letzte erwarten. Das Wunder, wodurch das Bedingte zum Unbedingten gehoben, das Menschliche ein Göttliches werden sollte, bleibt aus; der magische Kreis ist gezogen, aber der Geist, der sich in ihm fassen sollte, erscheint nicht, unfolgsam dem Rufe dessen, der eine Schöpfung durch die bloße Form für möglich hielt.

Ferne sey es von uns, hiemit den Geist des vollendeten Mannes selbst tadeln zu wollen, dessen ewige Lehre und Offenbarung des Schönen mehr die veranlassende als die bewirkende Ursache dieser Richtung der Kunst wurde! Heilig wie das Gedächtniß allgemeiner Wohltäter bleibe uns sein Andenken! Er stand in erhabener Einsamkeit, wie ein Gebirg, durch seine ganze Zeit: kein antwortender Laut, keine Lebensregung, kein Pulsschlag im ganzen weiten Reiche der Wissenschaft, der seinem Streben entgegenkam.¹ Als seine wahren Genossen kamen, da

¹ Einzig ist Winkelmann in seinem Zeitalter durch die Objektivität nicht allein seines Styls, sondern seiner ganzen Betrachtungsweise. Es gibt eine

eben wurde der Treffliche dahingerafft. Und dennoch hat er so Großes gewirkt! Er gehört durch Sinn und Geist nicht seiner Zeit, sondern

Geistesart, welche über die Dinge denken, eine andere, die sie an sich selbst, nach ihrer lautern Nothwendigkeit erkennen will. Von dieser Art gab Winkelmanns Geschichte der Kunst das erste Beispiel; später erst zeigte sich dieser Geist auch in andern Wissenschaften, wenn gleich mit großem Widerstreben der andern Gewöhnten. Gemächlicher ist die erste Art. — Meister kannte Winkelmanns eigentliches Zeitalter nur in dieser, man müßte denn den eben genannten Hamann ausnehmen wollen. Aber ist dieser für sein Zeitalter zu rechnen, in welchem er unverstanden und ohne Wirkung blieb? Lessing, der einzige neben Winkelmann zu nennende Mann jener Zeit, ist dadurch groß, daß er in der gänzlichen Subjektivität derselben, und obwohl er eben in dem Denken über die Dinge die höchste Meisterhaftigkeit entwickelte, doch nach der andern Sinnesart, wenn auch unbewußt, sehnend sich geneigt hat, nicht allein in seiner Erkennung des Spinozismus, sondern in so mancher andern Anregung, hauptsächlich durch die Erziehung des Menschengeschlechtes. Für ein Vorurtheil aber hat der Verfasser immer die Meinung ansehn müssen, als wäre Lessing mit Winkelmann ganz eines und desselben Sinnes und Meinens in Hinsicht der höchsten Absicht der Kunst. — Man höre folgende Fragmente Lessings: „Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur dasjenige seyn, was sie ohne Beihülfe einer andern hervorzubringen im Stande ist. Dieses ist bei der Malerei die körperliche Schönheit. — Um körperliche Schönheiten von mehr als einer Art zusammenbringen zu können, fiel man auf das Historienmalen. — Der Ausdruck, die Vorstellung der Historie war nicht die letzte Absicht des Malers. Die Historie war bloß ein Mittel, seine letzte Absicht, mannichfaltige Schönheit, zu erreichen. — Die neuen Maler machen offenbar das Mittel zur Absicht. Sie malen Historien, um Historien zu malen, und bedenken nicht, daß sie dadurch ihre Kunst nur zu einer Hülfe anderer Künste und Wissenschaften machen, oder wenigstens sich die Hülfe der andern Künste und Wissenschaften so unentbehrlich machen, daß ihre Kunst den Werth einer primitiven Kunst gänzlich dadurch verliert. — Der Ausdruck körperlicher Schönheit ist die Bestimmung der Malerey. — Die höchste körperliche Schönheit also ihre höchste Bestimmung u. s. w.“ (Aus Lessings Gedanken und Meinungen, zusammengestellt von Friedrich Schlegel. Th. I, S. 292). — Wie sich der scharfscheidende Lessing den Begriff einer rein-körperlichen Schönheit denken und auf diesem bestehen konnte, begreift sich wohl; zur Noth auch, wie er sich überreden konnte, daß nach Wegdenkung jenes Zwecks, der Darstellung mannichfaltiger körperlicher Schönheit, für die Historienmalerei kein anderer übrig bleibe als eben — Vorstellung der Historie. Wenn aber Winkelmanns Lehre, wie sie besonders in der Geschichte der Kunst enthalten ist (die Monumenti inediti sind für Italiener geschrieben und haben nicht gleichen urkundlichen Werth wie die

entweder dem Alterthum an, oder der Zeit, deren Schöpfer er wurde, der gegenwärtigen. Er gab durch seine Lehre die erste Grundlage jenem allgemeinen Gebäude der Erkenntniß und Wissenschaft des Alterthums, das spätere Zeiten aufzuführen begonnen haben. Ihm zuerst ward der Gedanke, die Werke der Kunst nach der Weise und den Gesetzen ewiger Naturwerke zu betrachten, da vor und nach ihm alles andere Menschliche als Werk gesetzloser Willkür angesehen und demgemäß behandelt wurde. Sein Geist war unter uns wie eine von sausten Himmelsstrichen herwehende Luft, die den Kunsthimmel der Vorzeit uns entwölkte, und die Ursache ist, daß wir jetzt mit klarem Aug und durch keine Umnebelung verhindert die Sterne desselben erblicken. Wie hat er die Leere seiner Zeit empfunden! Ja, hätten wir keinen andern Grund als sein ewiges Gefühl der Freundschaft und die unauslöschliche Sehnsucht ihres Genusses, so wäre diese Rechtfertigung genug für das Wort der Bekräftigung geistiger Liebe gegen den Vollendeten, den Mann klassischen Lebens und klassischen Wirkens. Und hat er außer jener noch eine andere Sehnsucht empfunden, die ihm nicht gestillt wurde, so ist es die nach innigerer Erkenntniß der Natur. Er selbst äußert in den letzten Lebensjahren wiederholt vertrauten Freunden, seine letzten Betrachtungen würden von der Kunst auf die Natur gehen¹; gleichsam vorempfindend den Mangel und daß ihm fehlte, die höchste Schönheit, die er in Gott fand, auch in der Harmonie des Weltalls zu erblicken.

erste) mit jenen Lessing'schen Behauptungen in Einklang zu bringen steht; wenn es sich insbesondere als Meinung Winkelmanns erweisen läßt, daß Darstellung von Handlungen und Leidenschaften, kurz, die höchste Gattung in der Malerei nur erfunden worden, um eine Abwechslung körperlicher Schönheit in ihr zu zeigen, so bekennet der Verfasser, von Winkelmann nichts, überall nichts verstanden zu haben. Interessant wird immer die Vergleichung des Laokoon, als des Geistesreichsten, was über Kunst in dem obigen Sinne gedacht worden, mit den Werken Winkelmanns in Bezug auf äußern und innern Styl leider bleiben; die totale Verschiedenheit der beiden geistigen Behandlungsarten eines Gegenstandes muß dabei jedem einleuchtend werden.

¹ Man sehe 3. B. die Daeidorf'sche Brieffammlung. II. Th., S. 235.

Die Natur tritt uns überall zuerst in mehr oder weniger harter Form und Verschllossenheit entgegen. Sie ist wie die ernsthafte und stille Schönheit, die nicht durch schreiende Zeichen die Aufmerksamkeit reizt, nicht das gemeine Auge anzieht. Wie können wir jene scheinbar harte Form geistig gleichsam schmelzen, daß die lautere Kraft der Dinge mit der Kraft unseres Geistes zusammenfließt, und aus beiden nur Ein Guß wird? Wir müssen über die Form hinausgehen, um sie selbst verständlich, lebendig und als wahrhaft empfundene wiederzugewinnen. Betrachtet die schönsten Formen, was bleibt übrig, wenn ihr das wirkende Princip aus ihnen hinweggedacht habt? Nichts als lauter unwesentliche Eigenschaften, dergleichen Ausdehnung und räumliches Verhältniß sind. Daß ein Theil der Materie neben und außer dem andern ist, trägt dieß irgend etwas zu seiner innern Wesenheit bei, oder trägt es vielmehr gar nichts bei? Offenbar das Letzte. Nicht das Nebeneinanderseyn macht die Form, sondern die Art desselben: diese aber kann nur durch eine positive, dem Außereinander vielmehr entgegenwirkende Kraft bestimmt seyn, welche die Mannichfaltigkeit der Theile der Einheit eines Begriffs unterwirft, von der Kraft an, die im Krystall wirkt, bis zu der, welche wie ein sanfter magnetischer Strom in menschlichen Bildungen den Theilen der Materie eine solche Stellung und Lage untereinander gibt, durch welche der Begriff, die wesentliche Einheit und Schönheit sichtbar werden kann.

Aber nicht bloß als thätiges Princip überhaupt, als Geist und werththätige Wissenschaft muß uns das Wesen in der Form erscheinen, damit wir es lebendig fassen. Kann doch alle Einheit nur geistiger Art und Abkunft seyn, und wohin trachtet alle Forschung der Natur, wenn nicht dahin, selbst Wissenschaft in ihr zu finden? Denn das, worin kein Verstand wäre, könnte auch nicht Vorwurf des Verstandes seyn, das Erkenntnißlose selbst nicht erkannt werden. Die Wissenschaft, durch welche die Natur wirkt, ist freilich keine der menschlichen gleiche, die mit der Reflexion ihrer selbst verknüpft wäre: in ihr ist der Begriff nicht von der That, noch der Entwurf von der Ausführung verschieden. Darum trachtet die rohe Materie gleichsam blind nach regelmäßiger

Gestalt, und nimmt unwissend rein stereometrische Formen an, die doch wohl dem Reich der Begriffe angehören, und etwas Geistiges sind im Materiellen. Den Gestirnen ist die erhabenste Zahl und Meßkunst eingeboren, die sie, ohne einen Begriff derselben, in ihren Bewegungen ausüben. Deutlicher, obwohl ihnen selbst unfaßlich, erscheint die lebendige Erkenntniß in den Thieren, welche wir darum, wandeln sie gleich besinnungslos dahin, unzählige Wirkungen vollbringen sehen, die viel herrlicher sind als sie selbst: den Vogel, der von Musik berauscht in seelenvollen Tönen sich selbst übertrifft, das kleine kunstbegabte Geschöpf, das ohne Uebung und Unterricht leichte Werke der Architektur vollbringt, alle aber geleitet von einem übermächtigen Geist, der schon in einzelnen Blitzen von Erkenntniß leuchtet, aber noch nirgends als die volle Sonne, wie im Menschen, hervortritt.

Diese werktätige Wissenschaft ist in Natur und Kunst das Band zwischen Begriff und Form, zwischen Leib und Seele. Jedem Ding steht ein ewiger Begriff vor, der in dem unendlichen Verstande entworfen ist; aber wodurch geht dieser Begriff in die Wirklichkeit und die Verkörperung über? Allein durch die schaffende Wissenschaft, welche mit dem unendlichen Verstande ebenso nothwendig verbunden ist, wie in dem Künstler das Wesen, welches die Idee unsinnlicher Schönheit faßt, mit dem, welches sie versinnlicht darstellt. Ist derjenige Künstler glücklich zu nennen und vor allen lobenswerth, dem die Götter diesen schaffenden Geist verliehen haben, so wird das Kunstwerk in dem Maße trefflich erscheinen, in welchem es uns diese unverfälschte Kraft der Schöpfung und Wirksamkeit der Natur wie in einem Umrisse zeigt.

Schon längst ist eingesehen worden, daß in der Kunst nicht alles mit dem Bewußtseyn ausgerichtet wird, daß mit der bewußten Thätigkeit eine bewußtlose Kraft sich verbinden muß, und daß die vollkommene Einigkeit und gegenseitige Durchbringung dieser beiden das Höchste der Kunst erzeugt. Werke, denen dieß Siegel bewußtloser Wissenschaft fehlt, werden durch den fühlbaren Mangel an selbständigem von dem Hervorbringenden unabhängigem Leben erkannt, da im Gegentheil, wo diese wirkt, die Kunst ihrem Werk mit der höchsten Klarheit des Verstandes

zugleich jene unergründliche Realität ertheilt, durch die es einem Naturwerk ähnlich erscheint.

Die Lage des Künstlers gegen die Natur sollte oft durch den Ausspruch klar gemacht werden, daß die Kunst, um dieses zu sehn, sich erst von der Natur entfernen müsse, und nur in der letzten Vollendung zu ihr zurückkehre. Der wahre Sinn desselben scheint uns kein anderer sehn zu können als folgender. In allen Naturwesen zeigt sich der lebendige Begriff nur blind wirksam: wäre er es auf dieselbe Weise im Künstler, so würde er sich von der Natur überhaupt nicht unterscheiden. Wollte er sich aber mit Bewußtsehn dem Wirklichen ganz unterordnen, und das Vorhandensehn mit knechtischer Treue wiedergeben, so würde er wohl Larven hervorbringen, aber keine Kunstwerke. Er muß sich also vom Produkt oder vom Geschöpf entfernen, aber nur um sich zu der schaffenden Kraft zu erheben und diese geistig zu ergreifen. Hiedurch schwingt er sich in das Reich reiner Begriffe; er verläßt das Geschöpf, um es mit tausendfältigem Wucher wiederzugewinnen, und in diesem Sinn allerdings zur Natur zurückzukehren. Jenem im Innern der Dinge wirksamen durch Form und Gestalt nur wie durch Sinnbilder redenden Naturgeist soll der Künstler allerdings nacheifern, und nur insofern er diesen lebendig nachahmend ergreift, hat er selbst etwas Wahrhaftes erschaffen. Denn Werke, die aus einer Zusammensetzung auch übrigens schöner Formen entsündten, wären doch ohne alle Schönheit, indem das, wodurch nun eigentlich das Werk oder das Ganze schön ist, nicht mehr Form sehn kann. Es ist über die Form, ist Wesen, Allgemeines, ist Blick und Ausdruck des inwohnenden Naturgeistes.

Raum zweifelhaft kann es nun sehn, was von dem so durchgängig geforderten und sogenannten Idealisiren der Natur in der Kunst zu halten sey. Diese Forderung scheint aus einer Denkart zu entspringen, nach welcher nicht die Wahrheit, Schönheit, Güte, sondern das Gegentheil von dem allem das Wirkliche ist. Wäre das Wirkliche der Wahrheit und Schönheit in der That entgegengesetzt, so müßte es der Künstler nicht erheben oder idealisiren, er müßte es aufheben und vernichten,

um etwas Wahres und Schönes zu erschaffen. Wie sollte aber irgent etwas außer dem Wahren wirklich seyn können, und was ist Schönheit, wenn sie nicht das volle mangellose Seyn ist? Welche höhere Absicht könnte demnach auch die Kunst haben, als das in der Natur in der That Sehende darzustellen? oder wie sich vornehmen, die sogenannte wirkliche Natur zu übertreffen, da sie doch stets unter dieser zurückbleiben müßte? Denn gibt sie etwa ihren Werken das sinnlich-wirkliche Leben? Diese Bildsäule athmet nicht, wird von keinem Pulsschlag bewegt, von keinem Blute erwärmt. Beides aber, jenes angebliche Uebertreffen und dieses scheinbare Zurückbleiben, zeigt sich als Folge eines und desselben Principis, sobald wir nur die Absicht der Kunst in die Darstellung des wahrhaft Sehenden setzen. Nur auf der Oberfläche sind ihre Werke scheinbar belebt: in der Natur scheint das Leben tiefer zu dringen und sich ganz mit dem Stoff zu vermählen. Belehrt uns aber nicht von der Unwesentlichkeit dieser Verbindung, und daß sie keine innige Verschmelzung sey, der beständige Wechsel der Materie und das allgemeine Loos endlicher Auflösung? Die Kunst stellt also in der bloß oberflächlichen Belebung ihrer Werke in der That nur das Nichtsehende als nichtsehend dar. Wie kommt es, daß jedem einigermaßen gebildeten Sinn die bis zur Täuschung getriebenen Nachahmungen des sogenannten Wirklichen als im höchsten Grade unwahr erscheinen, ja den Eindruck von Gespenstern machen, indeß ein Werk, in dem der Begriff herrschend ist, ihn mit der vollen Kraft der Wahrheit ergreift, ja ihn erst in die ächt wirkliche Welt versetzt? woher kommt es, wenn nicht aus dem mehr oder weniger dunkeln Gefühl, welches ihm sagt, daß der Begriff das allein Lebendige in den Dingen ist, alles andere aber wesenlos und eitler Schatten? Aus demselben Grundsatz erklären sich alle entgegengesetzten Fälle, welche als Beispiele der Uebertreffung der Natur durch die Kunst angeführt werden. Wenn sie den schnellen Lauf menschlicher Jahre anhält, wenn sie die Kraft entwickelter Männlichkeit mit dem sanften Reiz früher Jugend verbindet, oder eine Mutter erwachsener Söhne und Töchter in dem vollen Bestand kräftiger Schönheit zeigt: was thut sie anders, als daß sie aufhebt, was unwesentlich

ist, die Zeit? Hat nach der Bemerkung des trefflichen Kenners ein jedes Gewächs der Natur nur einen Augenblick der wahren vollendeten Schönheit, so dürfen wir sagen, daß es auch nur Einen Augenblick des vollen Daseyns habe. In diesem Augenblick ist es, was es in der ganzen Ewigkeit ist: außer diesem kommt ihm nur ein Werden und ein Vergehen zu. Die Kunst, indem sie das Wesen in jenem Augenblick darstellt, hebt es aus der Zeit heraus; sie läßt es in seinem reinen Seyn, in der Ewigkeit seines Lebens erscheinen.

Nachdem einmal aus der Form alles Positive und Wesentliche hinweggedacht war, so mußte sie als beschränkend und gleichsam feindselig gegen das Wesen erscheinen, und dieselbe Theorie, welche das falsch und unkräftig Idealische hervorgerufen hatte, nothwendig zugleich auf das Formlose in der Kunst hinwirken. Allerdings müßte die Form beschränkend für das Wesen seyn, wäre sie unabhängig von ihm vorhanden. Ist sie aber mit und durch das Wesen, wie könnte sich dieses beschränkt fühlen durch das, was es selbst erschafft? Wohl möchte ihm Gewalt geschehen durch die Form, die ihm aufgedrungen würde, nimmer aber durch die, welche aus ihm selbst fließt. Vielmehr muß es in dieser befriedigt ruhen und sein Daseyn als ein selbstständiges in sich abgeschlossenes empfinden. Die Bestimmtheit der Form ist in der Natur nie eine Verneinung, sondern stets eine Bejahung. Gemeinhin denkst du freilich die Gestalt eines Körpers als eine Einschränkung, welche er leidet; sähest du aber die schaffende Kraft an, so würde sie dir einleuchten als ein Maß, das diese sich selbst auferlegt, und in dem sie als eine wahrhaft sinnige Kraft erscheint. Denn überall wird das Vermögen eigener Maßgebung als eine Trefflichkeit, ja als eine der höchsten angesehen. Auf ähnliche Weise betrachten die meisten das Einzelne verneinend, nämlich als das, was nicht das Ganze oder Alles ist: es bestehet aber kein Einzelnes durch seine Begrenzung, sondern durch die ihm einwohnende Kraft, mit der es sich als ein eignes Ganzes dem Ganzen gegenüber behauptet.

Da diese Kraft der Einzelheit und also auch der Individualität sich als lebendiger Charakter darstellt, so hat der verneinende Begriff

derselben nothwendig die ungenügende und falsche Ansicht des Charakteristischen in der Kunst zur Folge. Todt und von unträglicher Härte wäre die Kunst, welche die leere Schale oder Begrenzung des Individuellen darstellen wollte. Wir verlangen allerdings nicht das Individuum, wir verlangen mehr zu sehen, den lebendigen Begriff desselben. Wenn aber der Künstler Blick und Wesen der in ihm schaffenden Idee erkannt, und diese heraushebt, bildet er das Individuum zu einer Welt für sich, einer Gattung, einem ewigen Urbild; und wer das Wesen ergriffen, darf auch die Härte und Strenge nicht fürchten, denn sie ist die Bedingung des Lebens. Die Natur, welche in ihrer Vollendung als die höchste Milde erscheint, sehen wir in allem Einzelnen auf Bestimmtheit, ja zuerst und vor allem andern auf Härte, auf Verschlossenheit des Lebens hinwirken. Wie die ganze Schöpfung ein Werk der höchsten Entäußerung ist, so muß der Künstler zuerst sich selbst verleugnen und ins Einzelne hinabsteigen, die Abgeschiedenheit nicht scheuend, noch den Schmerz, ja die Pein der Form. Von ihren ersten Werken an ist die Natur durchaus charakteristisch; die Kraft des Feuers, den Blitz des Lichtes verschließt sie in harten Stein, die holde Seele des Klangs in strenges Metall; selbst an der Schwelle des Lebens und schon auf organische Gestalt sinnend, sinkt sie von der Kraft der Form überwältigt in Versteinerung zurück. Das Leben der Pflanze besteht in stiller Empfänglichkeit; aber in welchen genauen und strengen Umriss ist dieß duldbende Leben eingeschlossen? Im Thierreich scheint erst der Streit zwischen Leben und Form recht zu beginnen: ihre ersten Werke birgt sie in harte Schalen, und wo diese abgelegt werden, schließt sich die belebte Welt durch den Kunsttrieb wieder an das Reich der Krystallisation an. Endlich tritt sie locker und freier hervor, und es zeigen sich thätige lebendige Charaktere, die ganze Gattungen hindurch dieselben sind. Die Kunst kann zwar nicht so tief anfangen wie die Natur. Ist Schönheit gleich überall verbreitet, so gibt es doch verschiedene Grade der Erscheinung und Entfaltung des Wesens und damit der Schönheit; die Kunst aber verlangt eine gewisse Fülle derselben, und möchte nicht den einzelnen Klang oder Ton, noch selbst den abgesonderten

Afford, sondern die vollstimmige Melodie der Schönheit zugleich anschlagen. Sie greift darum am liebsten unmittelbar nach dem Höchsten und Entfaltetesten, der menschlichen Gestalt. Denn da ihr das unermessliche Ganze zu umfassen nicht vergönnt ist, und in allen andern Geschöpfen nur einzelne Fulgurationen, im Menschen allein das ganze volle Sehn ohne Abbruch erscheint, so ist ihr nicht nur verstattet, sondern sie ist aufgefordert, die gesammte Natur nur im Menschen zu sehen. Gerade darum aber, weil diese hier alles in Einem Punkte versammelt, wiederholt sie auch ihre ganze Mannichfaltigkeit, und legt denselben Weg, den sie in ihrem weiten Umfange durchlaufen hatte, zum zweitenmal in einem engeren zurück. Hier also entsteht die Forderung an den Künstler, erst im Begrenzten treu und wahr zu sehn, um im Ganzen vollendet und schön zu erscheinen. Hier gilt es mit dem schaffenden Naturgeist, der auch in der Menschenwelt Charakter und Gepräge in unergründlicher Mannichfaltigkeit austheilt, zu ringen, nicht in schlaffem und weichlichem, sondern in starkem und muthigem Kampf. Unhaltende Uebung der Erkenntniß desjenigen, wodurch das Eigenthümliche der Dinge ein Positives ist, muß ihn vor Leerheit, Weichheit, innerer Nichtigkeit bewahren, eh' er es wagen darf, durch immer höhere Verbindung und endliche Verschmelzung mannichfaltiger Formen die äußerste Schönheit in Bildungen von höchster Einfachheit bei unendlichem Inhalt erreichen zu wollen.

Nur durch die Vollendung der Form kann die Form vernichtet werden, und dieses ist allerdings im Charakteristischen das letzte Ziel der Kunst. Wie aber die scheinbare Uebereinstimmung, zu der gehaltlose Seelen leichter als andere gelangen, innerlich dennoch nichtig ist, so verhält es sich in der Kunst mit der schnell erlangten äußern Harmonie ohne die Fülle des Inhaltes, und hat Lehre und Unterricht der geistlosen Nachahmung schöner Formen entgegenzuwirken, so vornehmlich auch der Neigung zu einer verzärtelten charakterlosen Kunst, die sich zwar höhere Namen gibt, aber damit nur ihr Unvermögen, die Grundbedingungen zu erfüllen, bedeckt.

Jene erhabene Schönheit, wo die Fülle der Form die Form selbst

aufhebt, wurde von der neueren Kunstlehre nach Winkelmann nicht nur als höchstes, sondern als einziges Maß angenommen. Weil man aber den tiefen Grund, auf dem sie ruht, übersehen, so geschah es, daß sogar von dem Inbegriff alles Bejahenden ein verneinender Begriff gefaßt wurde. Winkelmann vergleicht die Schönheit mit dem Wasser, das, aus dem Schooß der Quelle geschöpft, je weniger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet wird. Es ist wahr, daß die höchste Schönheit charakterlos ist; aber sie ist es, wie wir auch sagen, daß das Weltall keine bestimmte Abmessung, weder Länge, noch Breite, noch Tiefe habe, weil es alle in gleicher Unendlichkeit enthält, oder daß die Kunst der schöpferischen Natur formlos sey, weil sie selbst keiner Form unterworfen ist. In diesem und keinem andern Verstande können wir sagen, daß die Hellenische Kunst in ihrer höchsten Bildung sich zum Charakterlosen erhebe. Aber nicht unmittelbar strebte sie nach diesem. Aus den Banden der Natur wand sie sich erst zu göttlicher Freiheit empor. Kein leicht hingefäetetes Korn, nur ein tiefverschleffener Kern konnte es seyn, aus dem dieß Heldengewächs entsproß. Nur mächtige Bewegungen des Gefühls, nur tiefe Erschütterung der Phantasie durch den Eindruck allbelebender, allwaltender Naturkräfte konnten der Kunst die unbezwingliche Kraft einprägen, mit der sie von dem starren verschlossenen Ernst der Bildungen früherer Zeiten bis zu den Werken überfließender sinnlicher Anmuth stets der Wahrheit getreu blieb, und die höchste Realität geistig erzeugte, welche Sterblichen zu schauen vergönnt ist. Wie ihre Tragödie mit dem größten Charakter im Sittlichen beginnt, so war der Anfang ihrer Plastik der Ernst der Natur, und die strenge Göttin Athens die erste und einzige Muse bildender Kunst. Diese Epoche wird bezeichnet durch denjenigen Styl, welchen Winkelmann als den noch herben und strengen schildert, aus dem sich der nächste oder hohe Styl nur durch die Steigerung des Charakteristischen zum Erhabenen und zur Einfalt entwickeln konnte. In den Bildern der vollkommensten oder göttlichen Naturen mußte nämlich nicht nur die Fülle von Formen, deren die menschliche Natur überhaupt fähig ist, vereiniat werden: die Vereinianna mußte auch von der Art seyn, wie

wir sie uns im Weltall selbst gedenken können, daß nämlich die niedrigeren oder die auf geringere Eigenschaften sich beziehenden unter höhere, alle zuletzt unter Eine höchste aufgenommen wurden, in der sie sich zwar als besondere gegenseitig auslöschten, dem Wesen und der Kraft nach aber bestanden. Wenn wir daher diese hohe und selbstigenügsame Schönheit nicht charakteristisch nennen können, inwiefern dabei an Beschränkung oder Bedingtheit der Erscheinung gedacht wird, so wirkte in ihr das Charakteristische dennoch auch ununterscheidbar fort, wie im Krytall, ist er gleich durchsichtig, die Textur nichtsdestoweniger besteht: jedes charakteristische Element wiegt, wenn auch noch so sanft, mit, und hilft die erhabene Gleichgültigkeit der Schönheit bewirken.

Die äußere Seite oder Basis aller Schönheit ist die Schönheit der Form. Da aber Form ohne Wesen nicht seyn kann, so ist, wo nur immer Form ist, in sichtbarer oder nur empfindbarer Gegenwart auch Charakter. Charakteristische Schönheit ist daher die Schönheit in ihrer Wurzel, aus welcher dann erst die Schönheit als Frucht sich erheben kann; das Wesen überwächst wohl die Form, aber auch dann bleibt das Charakteristische die noch immer wirksame Grundlage des Schönen.

Der würdigste Kenner, dem die Götter die Natur sammt der Kunst zum Königreich gegeben, vergleicht das Charakteristische in seinem Verhältniß zur Schönheit mit dem Skelett in seinem Verhältniß zur lebendigen Gestalt. Sollten wir das treffende Gleichniß in unserm Sinne deuten, so würden wir sagen, daß das Skelett in der Natur nicht wie in unsern Gedanken von dem lebendigen Ganzen getrennt ist; daß Festes und Weiches, Bestimmendes und Bestimmtes sich gegenseitig voraussetzen und nur miteinander seyn können, daß eben darum das lebendig Charakteristische schon die ganze aus der Wechselwirkung von Knochen und Fleisch, von Thätigem und Leidendem entstandene Gestalt sey. Drängt auch die Kunst, wie die Natur, auf ihren höheren Stufen das erst sichtbare Knochengerüste nach innen zurück, so kann es der Gestalt und Schönheit nie entgegengesetzt werden, da es nicht aufhört sowohl zu dieser als jener bestimmend mitzuwirken.

Ob aber jene hohe und gleichgültige Schönheit auch als einziges

Maß in der Kunst gelten solle, wie sie als das höchste gilt: dieses scheint von dem Grade der Ausbreitung und Fülle abhängen zu müssen, mit welcher die bestimmte Kunst wirken kann. Stellt doch die Natur in ihrem weiten Kreise das Höhere immer mit seinem Niedereren zugleich dar: Göttliches schaffend im Menschen, wirkt sie in allen übrigen Produkten den bloßen Stoff und Grund desselben, welcher sehn muß, damit im Gegensatz mit ihm das Wesen als solches erscheine. Wird ja doch in der höhern Welt des Menschen selbst die große Masse wieder zur Basis, an der sich das in wenigeren rein enthaltene Göttliche durch Gesetzgebung, Herrschaft, Glaubensstiftung manifestirt. Wo daher die Kunst mehr mit der Mannichfaltigkeit der Natur wirkt, da darf und muß sie neben dem höchsten Maß der Schönheit auch wieder ihre Grundlage und gleichsam den Stoff derselben in eigenen Bildungen zeigen. Bedeutend entfaltet sich hier zuerst die verschiedene Natur der Kunstformen. Die Plastik im genaueren Sinne des Worts verschmäheth ihrem Gegenstand den Raum äußerlich zu geben; er trägt ihn in sich. Aber eben dieses verbietet ihr größere Ausbreitung, ja sie ist genöthigt die Schönheit des Weltalls fast auf Einem Punkte zu zeigen. Sie muß also unmittelbar zum Höchsten streben, und kann Mannichfaltigkeit nur getrennt und durch die strengste Ausscheidung des gegenseitig Widerstrebenden erreichen. Durch die Absonderung des rein Thierischen in der menschlichen Natur gelingt es ihr auch, niedere Schöpfungen übereinstimmend und sogar schön zu bilden, wovon uns die Schönheit vieler aus dem Alterthum erhaltener Faune belehrt, ja sie kann, wie der heitere Naturgeist sich selbst parodirend, ihr eignes Ideal umkehren und z. B. in dem Uebermaß der Silenenbildungen durch die spielende und scherzende Behandlung selbst von dem Druck der Materie wieder befreit erscheinen. Immer aber ist sie genöthigt, ihr Werk ganz abzusondern, um es mit sich übereinstimmend und zu einer Welt für sich zu machen, indem es für sie keine höhere Einheit gibt, in der sich die Dissonanz des Einzelnen auflösen könnte. Dagegen kann die Malerei im Umfang schon mehr mit der Welt sich messen und in epischer Ausbreitung dichten. In einer Ilias hat auch ein Thersites Raum, und was findet

nicht alles in dem großen Helbengebildt der Natur und der Geschichte Platz! Hier zählt der Einzelne kaum für selbst; das Ganze tritt an seine Stelle, und was für sich nicht schön wäre, wird es durch die Harmonie des Ganzen. Würde in einem ausgebreiteten Werk der Malerei, welche ihre Gestalten durch den beigegebenen Raum, durch Licht, durch Schatten, durch Widerschein verbindet, das höchste Maß der Schönheit überall angewendet, so entstünde hieraus die naturwidrigste Eintönigkeit, da, wie Winkelmann sagt, der höchste Begriff der Schönheit überall nur einer und derselbe ist und wenig Abweichungen verstattet. Das Einzelne wäre dann dem Ganzen vorgezogen, anstatt daß überall, wo das Ganze aus einer Vielheit entsteht, das Einzelne ihm unterworfen sein soll. Es müssen daher in einem solchen Werk Abstufungen der Schönheit beobachtet werden, wodurch erst die im Mittelpunkte concentrirte volle Schönheit sichtbar wird, und aus einem Uebergewicht im Einzelnen ein Gleichgewicht im Ganzen hervorgeht. Hier findet denn auch das beschränkt Charakteristische seine Stelle, und die Theorie wenigstens sollte den Maler nicht sowohl auf jenen engen Raum hinweisen, der alles Schöne concentrisch versammelt, als an die charakteristische Mannichfaltigkeit der Natur, durch welche allein er einem größern Werk das Vollgewicht lebendigen Inhalts ertheilen kann. So dachte unter den Stiftern der neuen Kunst der herrliche Leonardo, so der Meister hoher Schönheit, Raphael, der sich nicht scheute, lieber auch das geringere Maß derselben darzustellen, als eintönig, unlebendig und unwirklich zu erscheinen, verstand er gleich nicht nur jene hervorzubringen, sondern sogar ihre Gleichmäßigkeit durch die Verschiedenheit des Ausdrucks wieder zu brechen.

Kann sich nämlich der Charakter zwar auch in Ruhe und im Gleichgewicht der Form ausdrücken, so ist er doch in seiner Thätigkeit erst eigentlich lebendig. Wir denken uns unter Charakter eine Einheit mehrerer Kräfte, welche beständig auf ein gewisses Gleichgewicht und bestimmtes Maß derselben hinwirkt, welchem dann, wenn es ungestört ist, ein ähnliches Gleichgewicht im Ebenmaß der Formen entspricht. Soll sich aber jene lebendige Einheit in Handlung und Thätigkeit zeigen,

so ist dieß nicht anders möglich, als wenn die Kräfte durch irgend eine Ursache zur Empörung gereizt, aus ihrem Gleichgewicht treten. Jedermann erkennt an, daß dieß der Fall in Leidenschaften sey.

Hier stellt sich uns nun jene bekannte Vorschrift der Theorie dar, welche verlangt, die Leidenschaft in dem wirklichen Ausbruch so viel möglich zu mäßigen, damit die Schönheit der Form nicht verletzt werde. Wir glauben aber diese Vorschrift vielmehr umkehren und so ausdrücken zu müssen, daß die Leidenschaft eben durch die Schönheit selbst gemäßigt werden solle. Denn es ist sehr zu befürchten, daß auch jene verlangte Mäßigung verneinend verstanden werde, da die wahre Forderung vielmehr ist, der Leidenschaft eine positive Kraft entgegenzusetzen. Denn wie die Tugend nicht in der Abwesenheit der Leidenschaften, sondern in der Gewalt des Geistes über sie besteht: so wird Schönheit nicht bewährt durch Entfernung oder Verminderung derselben, sondern durch die Gewalt der Schönheit über sie. Die Kräfte der Leidenschaften müssen sich also wirklich zeigen, es muß sichtbar seyn, daß sie sich gänzlich empören könnten, aber durch die Gewalt des Charakters niedergehalten werden, und an den Formen festgegründeter Schönheit wie Wellen eines Stroms sich brechen, der seine Ufer eben anfüllt, aber nicht überschwellen kann. Sonst müßte jenes Unternehmen der Mäßigung nur dem leichteren Moralisten gleichen, welche, um mit dem Menschen fertig zu werden, lieber die Natur in ihm verstümmeln und alles Positive aus den Handlungen so rein hinweggenommen haben, daß das Volk sich an dem Schauspiel großer Verbrechen weidet, um sich noch durch den Anblick von irgend etwas Positivem zu erquicken.

In Natur und Kunst strebt das Wesen zuerst nach der Verwirklichung oder Darstellung seiner selbst im Einzelnen. Darum zeigt sich die größte Strenge der Form in den Anfängen beider; denn ohne Begrenzung könnte das Grenzenlose nicht erscheinen; wäre nicht Härte, so könnte die Milde nicht seyn, und soll die Einheit fühlbar werden, so kann dieß nur durch Eigenheit, Absonderung und Widerstreit geschehen. Im Beginn daher erscheint der schaffende Geist ganz verloren in die Form, unzugänglich, verschlossen und selbst im Großen noch herb. Je

mehr es ihm aber gelingt, seine ganze Fülle in Einem Geschöpf zu vereinigen, desto mehr läßt er allmählich von seiner Strenge nach, und wo er die Form völlig ausgebildet, so daß er in ihr befriedigt ruht und sich selbst faßt, erheitert er sich gleichsam, und fängt an in sanften Linien sich zu bewegen. Dieses ist der Zustand der schönsten Reife und Blüthe, wo das reine Gefäß vollendet dasteht, der Naturgeist frei wird von seinen Banden und seine Verwandtschaft mit der Seele empfindet. Wie durch eine linde Morgenröthe, die über der ganzen Gestalt aufsteigt, kündigt sich die kommende Seele an; noch ist sie nicht da, aber alles bereitet sich durch das leise Spiel zarter Bewegungen zu ihrem Empfang: die starren Umriffe schmelzen, und mildern sich in sanfte; ein liebliches Wesen, das weder sinnlich noch geistig, sondern unfasslich ist, verbreitet sich über die Gestalt, und schmiegt sich allen Umrissen, jeder Schwingung der Gliedmaßen an. Dieses, wie gesagt, nicht greifliche und doch allen empfindbare Wesen ist, was die Sprache der Griechen mit dem Namen der Charis, die unsrige als Anmuth bezeichnet.

Wo in völlig ausgewirkter Form Anmuth erscheint, da ist das Werk von Seiten der Natur vollendet, es gebriecht ihm nichts mehr, alle Forderungen sind befriedigt. Auch hier schon ist Seele und Leib in vollkommenem Einklang; Leib ist die Form, Anmuth ist die Seele, abgleich nicht Seele an sich, sondern die Seele der Form, oder die Naturseele.

Die Kunst kann auf diesem Punkt verweilen und stehen bleiben; denn schon ist von Einer Seite wenigstens ihre ganze Aufgabe erfüllt. Das reine Bild der auf dieser Stufe angehaltenen Schönheit ist die Göttin der Liebe. Die Schönheit aber der Seele an sich, mit sinnlicher Anmuth verschmolzen: diese ist die höchste Vergöttlichung der Natur.

Der Geist der Natur ist nur scheinbar der Seele entgegengesetzt; an sich aber das Werkzeug ihrer Offenbarung: er wirkt zwar den Gegensatz der Dinge, aber nur damit das einige Wesen, als die höchste Milde und Veröhnung aller Kräfte, hervorgehen könne. Alle andern Geschöpfe sind von dem bloßen Naturgeist getrieben, und behaupten durch ihn ihre Individualität; im Menschen allein als im Mittelpunkt geht die Seele auf, ohne welche die Welt wie die Natur ohne die Sonne wäre.

Die Seele ist also im Menschen nicht das Princip der Individualität, sondern das, wodurch er sich über alle Selbstheit erhebt, wodurch er der Aufopferung seiner selbst, uneigennütziger Liebe, und, was das Höchste ist, der Betrachtung und Erkenntniß des Wesens der Dinge, eben damit der Kunst, fähig wird. Sie ist nicht mehr mit der Materie beswängelt, noch verkehrt sie unmittelbar mit ihr, sondern nur mit dem Geist, als dem Leben der Dinge. Auch im Körper erscheinend, ist sie dennoch frei von dem Körper, dessen Bewußtseyn in ihr, in den schönsten Bildungen, nur wie ein leichter Traum schwebt, von dem sie nicht gestört wird. Sie ist keine Eigenschaft, kein Vermögen, oder irgend etwas der Art insbesondere; sie weiß nicht, sondern sie ist die Wissenschaft, sie ist nicht gut, sondern sie ist die Güte, sie ist nicht schön, wie es auch der Körper seyn kann, sondern sie ist die Schönheit selber.

Zuerst oder zunächst zeigt sich freilich in dem Kunstwerk die Seele des Künstlers durch die Erfindung im Einzelnen; und im Ganzen, wenn sie als Einheit über ihm in ruhiger Stille schwebt. Aber sie soll im Dargestellten sichtbar werden; als Urkraft des Gedankens, wenn menschliche Wesen, ganz erfüllt von einem Begriff, einer würdigen Betrachtung vorgestellt werden; oder als einwohnende, wesentliche Güte. Beides findet auch im ruhigsten Stande seinen deutlichen Ausdruck, lebendigeren jedoch, wenn die Seele sich thätig und im Gegensatz offenkaren kann; und weil es hauptsächlich die Leidenschaften sind, welche den Frieden des Lebens unterbrechen, so ist allgemein angenommen, daß sich die Schönheit der Seele vornehmlich durch die ruhige Gewalt im Sturme der Leidenschaften zeige.

Alein es ist hier eine bedeutende Unterscheidung zu machen. Denn um diejenigen Leidenschaften zu mäßigen, welche nur eine Empörung niederer Naturgeister sind, muß die Seele nicht herbeigerufen werden; noch kann sie im Gegensatz mit denselben gezeigt werden; denn wo die Besonnenheit noch mit diesen ringt, ist die Seele überhaupt noch nicht aufgegangen; diese müssen schon durch die Natur des Menschen, durch die Macht des Geistes gemäßigt seyn. Allein es gibt höhere Fälle, in denen nicht nur eine einzelne Kraft, in denen der besonnene Geist selbst

alle Dämme durchbricht; ja Fälle, wo auch die Seele durch das Band, das sie mit dem sinnlichen Daseyn verknüpft, dem Schmerz, der ihrer göttlichen Natur fremd seyn sollte, unterworfen wird, wo der Mensch sich nicht durch bloße Naturkräfte, sondern durch sittliche Mächte bekämpft und in der Wurzel seines Lebens angegriffen fühlt, wo unverschuldeter Irrthum ihn in Verbrechen und damit in Unglück reißt, tiefgefühltes Unrecht die heiligsten Gefühle der Menschlichkeit zur Empörung aufruft. Es ist dieß der Fall aller wahrhaft und im erhabenen Sinn tragischen Zustände, wie sie uns das Trauerspiel des Alterthums vor Augen stellt. Wenn blind leidenschaftliche Kräfte aufgeregt sind, so ist der besonnene Geist als Hüter der Schönheit gegenwärtig; wenn aber der Geist selbst wie durch eine unwiderstehliche Gewalt fortgerissen wird, welche Macht schützt da, wachend über sie, die heilige Schönheit? Oder wenn auch die Seele mit leidet, wie rettet sie sich von Schmerz und vor Entweihung?

Willkürlich die Kraft des Schmerzens, des empörten Gefühls zurückhalten, wäre gegen Sinn und Zweck der Kunst gesündigt, und verriethe Mangel an Empfindung und Seele in dem Künstler selbst. Schon dadurch, daß die Schönheit auf große und feste Formen gegründet zum Charakter geworden ist, hat sich die Kunst das Mittel bereitet, ohne Verletzung des Ebenmaßes die ganze Größe der Empfindung zu zeigen. Denn wo die Schönheit auf mächtigen Formen wie auf unverrückbaren Säulen ruht, läßt uns schon eine geringe, und jene kaum berührende Veränderung ihrer Verhältnisse auf die große Gewalt schließen, welche nöthig war sie zu bewirken. Noch mehr heiligt Annuth den Schmerz. Ihr Wesen beruhet darauf, daß sie sich selbst nicht kennen; wie sie aber nicht willkürlich erworben wird, so kann sie auch nicht durch Willkür verloren gehen: wenn ein unerträglicher Schmerz, ja wenn Wahnsinn von strafenden Göttern verhängt, Bewußtseyn und Besinnung raubt, steht sie noch als schützender Dämon bei der leidenden Gestalt, und macht, daß sie nichts Ungeschicktes, nichts der Menschheit Widerstrebendes vollbringe, sondern, wenn sie fällt, wenigstens als ein reines und unbeflecktes Opfer falle. Noch nicht die Seele selbst, aber die Abnung

derselben, bringt sie schon durch natürliche Wirkung hervor, was jene durch eine göttliche Kraft, indem sie Schmerz, Erstarrung, ja den Tod selbst in Schönheit verwandelt.

Dennoch wäre diese in der äußersten Widerwärtigkeit bewährte Anmuth todt ohne ihre Verklärung durch die Seele. Welcher Ausdruck aber kann ihr in dieser Lage zukommen? Sie rettet sich vom Schmerz und tritt siegreich, nicht besiegt, hervor, indem sie ihr Band mit dem sinnlichen Daseyn aufgibt. Der Naturgeist mag für dessen Erhaltung seine Kräfte aufbieten, die Seele geht nicht ein in diesen Kampf; aber ihre Gegenwart besänftigt selbst die Stürme des schmerzhaft ringenden Lebens. Jede äußere Gewalt kann auch nur äußere Güter rauben, die Seele nicht erreichen; ein zeitliches Band zerreißen, das ewige einer wahrhaft göttlichen Liebe nicht auflösen. Nicht hart und empfindungslos, oder die Liebe selbst aufgebend, zeigt sie vielmehr diese allein im Schmerz als die das sinnliche Daseyn überdauernde Empfindung, und erhebt sich so über den Trümmern des äußern Lebens oder Glücks in göttlicher Glorie.

Dieses ist der Ausdruck der Seele, den uns der Schöpfer der Nohe im Bilde gezeigt hat. Alle Mittel der Kunst, wodurch auch das Schreckliche gemäßiget wird, sind hier in Wirkung gesetzt. Mächtigkeit der Formen, sinnliche Anmuth, ja die Natur des Gegenstandes selbst lindert den Ausdruck, dadurch, daß der Schmerz, allen Ausdruck übertreffend, ihn selbst wieder aufhebt, und die Schönheit, welche lebendig zu retten unmöglich schien, durch die eintretende Erstarrung vor Verletzung bewahrt wird. Was wäre dennoch alles ohne die Seele, und wie offenbaret sich diese? Wir sehen auf dem Antlitz der Mutter nicht den Schmerz allein über die schon hingestreckte Blüthe der Kinder, nicht die Todesangst allein um die Rettung der noch übrigen und der jüngsten in ihren Schooß sich flüchtenden Tochter, nicht Unwillen gegen die grausamen Gottheiten, am wenigsten, wie vorgegeben wird, kalten Trost; wir sehen jenes alles, aber nicht für sich, sondern durch Schmerz, Angst und Unwillen strahlt wie ein göttliches Licht die ewige Liebe als das allein Bleibende, und in dieser bewähret sich die Mutter als eine solche, die es nicht war, die es ist, die durch ein ewiges Band mit dem Geliebten verknüpft bleibt.

Jedermann bekennet, daß Größe, Reinheit und Güte der Seele auch ihren sinnlichen Ausdruck haben. Wie ließe sich dieses gedenken, wäre nicht auch das in der Materie thätige Princip schon ein seelenverwandtes und seelenähnliches Wesen? Es gibt nun in der Darstellung der Seele wiederum Stufen der Kunst, je nachdem sie entweder mit dem bloß Charakteristischen verbunden ist, oder mit Huld und Anmuth sichtbar zusammenschließt¹. Wer sieht nicht ein, daß schon in der Tragödie des Aeschylos jene hohe Sittlichkeit waltet, die in den Werken des Sophokles einheimisch wohnt? Aber sie ist dort noch in eine herbe Hülle verschlossen, und theilt sich weniger dem Ganzen mit, weil es noch an dem Bande sinnlicher Anmuth fehlt. Aus diesem Ernst und den noch furchtbaren Grazien der ersten Kunst konnte jedoch die Sophokleische Anmuth hervorgehen, und mit dieser jene vollkommene Verschmelzung beider Elemente, die uns zweifelhaft läßt, ob es mehr die sittliche Grazie oder die sinnliche Anmuth ist, die uns in den Werken dieses Dichters entzückt. Eben dieses gilt von den plastischen Erzeugnissen des noch strengen Styls, im Vergleich mit denen der späteren Milde.

Wenn Anmuth, außerdem daß sie die Verklärung des Naturgeistes ist, auch noch das bindende Mittel von sittlicher Güte und sinnlicher Erscheinung wird, so leuchtet von selbst ein, wie die Kunst von allen Richtungen her gegen sie als ihren Mittelpunkt wirken müsse. Diese Schönheit, welche aus der vollkommenen Durchbringung sittlicher Güte mit sinnlicher Anmuth hervorgeht, ergreift und entzückt uns, wo wir sie finden, mit der Macht eines Wunders. Denn weil sich der Naturgeist sonst überall als von der Seele unabhängig, ja gewissermaßen ihr widerstrebend zeigt, so scheint er hier wie durch eine freiwillige Uebereinstimmung und wie durch das innere Feuer göttlicher Liebe mit der Seele zu verschmelzen; den Beschauenden überfällt mit plötzlicher Klarheit die Erinnerung von der ursprünglichen Einheit des Wesens der Natur

¹ Es gibt nun in der Darstellung der Seele wiederum Stufen der Kunst: die erste, wo sie als noch unterscheidbares Element gegenwärtig ist, mehr an sich, als in voller Verwirklichung; die andere, wo sie mit Huld und Anmuth sichtbar zusammenschließt. (Erste Ausgabe.)

mit dem Wesen der Seele: die Gewißheit, daß aller Gegensatz nur scheinbar, die Liebe das Band aller Wesen, und reine Güte Grund und Inhalt der ganzen Schöpfung ist.

Hier geht die Kunst gleichsam über sich hinaus, und macht sich selber wieder zum Mittel. Auf diesem Gipfel wird auch die sinnliche Anmuth wieder nur Hülle und Leib eines höhern Lebens; was zuvor Ganzes war, wird als Theil behandelt, und das höchste Verhältniß der Kunst zur Natur ist dadurch erreicht, daß sie diese zum Medium macht, die Seele in ihr zu versichtbaren.

Wenn aber in dieser Blüthe der Kunst, wie in der Blüthe des Pflanzenreichs, alle früheren Stufen sich wiederholen, so läßt sich auch im Gegentheil einsehen, nach welchen verschiedenen Richtungen die Kunst aus jenem Mittelpunkt heraustreten kann. Besonders zeigt sich die natürliche Verschiedenheit der beiden Formen bildender Kunst hier in ihrer größten Wirksamkeit. Denn für die Plastik, da sie ihre Ideen durch körperliche Dinge darstellt, scheint das Höchste eben in dem vollkommenen Gleichgewicht zwischen Seele und Materie bestehen zu müssen; gibt sie der letzten ein Uebergewicht, so sinkt sie unter ihre eigne Idee herab; ganz unmöglich aber scheint, daß sie die Seele auf Kosten der Materie erhebe, indem sie dadurch sich selbst übersteigen müßte. Der vollkommene plastische Bildner wird zwar, wie Winkelmann bei Gelegenheit des Belvederischen Apollo sagt, zu seinem Werk nicht mehr Materie nehmen, als er zu Erreichung seiner geistigen Absicht bedarf, aber auch umgekehrt in die Seele nicht mehr Kraft legen, als zugleich in der Materie ausgedrückt ist; denn eben darauf beruhet seine Kunst, das Geistige ganz körperlich auszudrücken. Die Plastik kann darum ihren wahren Gipfel nur in solchen Naturen erreichen, deren Begriff es mit sich bringt, alles, was sie der Idee oder der Seele nach sind, jederzeit auch in der Wirklichkeit zu seyn, also in göttlichen Naturen. Sie würde daher, wenn auch keine Mythologie vorangegangen, durch sich selbst auf Götter gekommen seyn, und Götter erfunden haben, wenn sie keine fand. Da ferner der Geist auf der tieferen Stufe wieder dasselbe Verhältniß zur Materie hat, das wir der Seele gegeben haben, indem er das Princip

der Thätigkeit und der Bewegung, wie die Materie das der Ruhe und Unthätigkeit ist, so wird das Gesetz der Mäßigung des Ausdruckes und der Leidenschaft ein aus ihrer Natur herfließendes Grundgesetz seyn; aber dieses Gesetz wird nicht bloß für die niederen, sondern eben so für jene, wenn es erlaubt ist so zu sagen, höheren und göttlichen Leidenschaften gelten, deren die Seele im Entzücken, in der Andacht, in der Anbetung fähig ist: daher sie, weil auch dieser Leidenschaften nur die Götter entbunden sind auch von dieser Seite zu der Bildung göttlicher Naturen hingezogen wird.

Ganz anders aber scheint es mit der Malerei als mit der Skulptur beschaffen. Denn jene stellt nicht wie diese durch körperliche Dinge, sondern durch Licht und Farbe, also selbst durch ein unförperliches und gewissermaßen geistiges Mittel dar; auch gibt sie ihre Bilder keineswegs für die Gegenstände selbst, sondern will sie ausdrücklich als Bilder angesehen wissen. Sie legt darum schon an und für sich auf die Materie nicht jenes Gewicht der Plastik, und scheint aus diesem Grunde, zwar den Stoff über den Geist erhebend, tiefer als in gleichem Falle die Plastik unter sich selbst zu sinken, dagegen mit desto größerer Befugniß in die Seele ein deutliches Uebergewicht legen zu dürfen. Wo sie dem Höchsten nachstrebt, wird sie allerdings die Leidenschaften durch Charakter veredeln oder durch Anmuth mäßigen, edler die Macht der Seele in ihnen zeigen; dagegen aber sind eben jene höheren Leidenschaften, die auf der Verwandtschaft der Seele mit einem obersten Wesen beruhen, ihrer Natur vollkommen angemessen. Ja, wenn die Plastik die Kraft, wodurch ein Wesen nach außen besteht und in der Natur wirkt, mit der, wodurch es nach innen und als Seele lebt, vollkommen gleich abwägt, und das bloße Leiden selbst von der Materie ausschließt, so mag dagegen die Malerei in dieser zum Vortheil der Seele den Charakter der Kraft und Thätigkeit mindern und in den der Hingebung und Duldsamkeit verwandeln, wodurch es scheint, daß der Mensch für Eingebungen der Seele und höhere Einflüsse überhaupt empfänglicher werde.

Aus diesem Gegensatz allein schon erklärt sich nicht nur das nothwendige Vorherrschen der Plastik im Alterthum, der Malerei in der neueren Welt, indem jenes auch durchaus plastisch gesinnt war, dieses

aber sogar die Seele zum leidenden Organ höherer Offenbarungen macht; auch dieses zeigt sich, daß nach dem Plastischen in Form und Darstellung streben, nicht hinreicht; daß vor allem erfordert würde, auch plastisch, d. h. antik, zu denken und zu empfinden. Ist aber die Ausschweifung der Plastik in das Malerische ein Verderb der Kunst, so ist die Zusammenziehung der Malerei auf plastische Bedingung und Form eine derselben willkürlich auferlegte Beschränkung. Denn wenn jene, gleich der Schwere, auf Einen Punkt hinwirkt, so darf die Malerei wie das Licht den ganzen Weltraum, schaffend, erfüllen.

Beweis dieser unbeschränkten Universalität der Malerei ist die Geschichte selbst und das Beispiel der größten Meister, welche, ohne das Wesen ihrer Kunst zu verletzen, jede besondere Stufe derselben für sich zur Vollenbung ausbildeten, so daß wir dieselbe Folge, die in dem Gegenstande nachgewiesen werden konnte, auch in der Historie der Kunst wiederfinden können.

Zwar nicht genau der Zeit, aber doch der That nach¹. Denn so stellt sich durch Michel Angelo die älteste und mächtigste Epoche der freigewordenen Kunst dar, jene, wo sie in ungeheuren Geburten ihre noch ungebändigte Kraft zeigt: wie nach den Dichtungen sinnbildlicher Vorwelt die Erde nach den Umarmungen des Uranos erst Titanen und himmelftürmende Giganten hervorbrachte, bevor das sanfte Reich stiller

¹ Doch auch als Folge der Zeit nach war die hier aufgestellte zu rechtfertigen, wenn zu näherer Nachweisung Raum war. Denn leicht konnte diesem oder jenem erinnerlich seyn, daß das Werk des jüngsten Gerichtes erst nach Raphaels Tode angefangen worden. Aber Michel Angelos Styl war mit ihm geboren, und demnach auch der Zeit nach früher denn Raphael. Ohne eben den gewöhnlichen Erzählungen von der Wirkung des Anblicks der ersten römischen Werke des Michel Angelo auf den Jüngling Raphael mehr Glauben beizumessen, als sie verdienen, oder es von diesem Zufall herzuleiten, daß der letzte von anfänglich noch zaghafterem Styl zur Kühnheit und Großheit vollendeter Kunst gebiehn, ist dennoch unleugbar, nicht nur daß Michel Angelos Styl eine Basis der Kunst des Raphael gewesen, sondern daß sich durch ihn die Kunst überhaupt erst zu völliger Freiheit erschroungen. — Von Correggio sollte vielleicht weniger zweideutig gesagt seyn: „Durch ihn blühet das wahre goldene Zeitalter in der Kunst“, obschon niemand leicht das Gesagte mißverstehen oder verkennen wird, was der Verfasser für das eigentlich Höchste neuerer Malerei gehalten.

Götter hervorging. So scheint uns das Werk des jüngsten Gerichtes, womit als dem Inbegriff seiner Kunst jener Riesengeist die Sixtinische Halle erfüllte, mehr an die ersten Zeiten der Erde und ihrer Geburten als an ihre letzten zu erinnern. Nach den verborgensten Gründen organischer, besonders menschlicher Gestalt hingezogen, vermeidet er das Schreckliche nicht, ja er sucht es absichtlich, und stört es in den dunkeln Werkstätten der Natur aus seiner Ruhe auf. Mangel der Zartheit, Anmuth, Gefälligkeit wiegt er durch das Aeußerste der Kraft auf, und erregt er durch seine Darstellungen Entsetzen, so ist es der Schrecken, welchen der Fabel zufolge der alte Gott Pan verbreitet, wenn er plötzlich in den Versammlungen der Menschen erscheint. Die Natur bringt in der Regel durch Sonderung und Ausschließung entgegengesetzter Eigenschaften das Außerordentliche hervor: so mußte in Michel Angelo Ernst und tiefsinnige Naturkraft mehr denn Sinn für Anmuth und Empfindung der Seele walten, um das Höchste rein plastischer Kraft in der Malerei neuerer Zeiten zu zeigen.

Nach der Befänstigung der ersten Gewalt und des heftigen Triebes der Geburt verklärt sich in Seele der Naturgeist, und die Grazie wird geboren. Zu dieser Stufe gelangte, nach Leonardo da Vinci, die Kunst durch Correggio, in dessen Werken die sinnliche Seele der wirkende Grund der Schönheit ist. Nicht nur in den weichen Umrissen seiner Gestalten ist dieß sichtbar; auch in den Formen, welche denen der rein sinnlichen Naturen in den Werken des Alterthums am meisten ähnlich sind. In ihm blühet das wahre goldene Zeitalter der Kunst, welches der Erde die sanfte Herrschaft des Kronos verlieh: hier lächelt spielende Unschuld, heitere Begier und kindliche Lust aus offenen und fröhlichen Gesichtern, und hier werden die Saturnalien der Kunst gefeiert. Der Gesamtausdruck jener sinnlichen Seele ist das Hell Dunkel, welches Correggio mehr als irgend ein anderer angebildet. Denn das, was dem Maler die Stelle der Materie vertritt, ist das Dunkel; und dieses ist der Stoff, an den er die flüchtige Erscheinung des Lichtes und der Seele heften muß. Je mehr also das Dunkel mit dem Hellen verschmilzt, so daß aus beiden nur Ein Wesen und gleichsam Ein Leib

und Eine Seele wird, desto mehr erscheint das Geistige körperlich, das Körperliche auf die Stufe des Geistes heben.

Nachdem die Schranken der Natur überwunden, das Ungeheure, die Frucht der ersten Freiheit, verdrungen ist, Form und Gestalt durch das Vorgefühl der Seele verschönt sind: klärt sich der Himmel auf, das gemilderte Irdische kann sich mit dem Himmlischen, dieses hinwiederum mit dem sanft Menschlichen verbinden. Raphael nimmt Besitz vom heitern Olymp, und führt uns mit sich von der Erde hinweg in die Versammlung der Götter, der bleibenden, seligen Wesen. Die Blüthe des gebildetsten Lebens, der Duft der Phantasie, sammt der Würze des Geistes hauchen vereint aus seinen Werken. Er ist nicht mehr Maler, er ist Philosoph, er ist Dichter zugleich. Der Macht seines Geistes stehet die Weisheit zur Seite, und wie er die Dinge darstellt, so sind sie in der ewigen Nothwendigkeit geordnet. In ihm hat die Kunst ihr Ziel erreicht, und weil das reine Gleichgewicht von Göttlichem und Menschlichem fast nur in Einem Punkte seyn kann, so ist seinen Werken das Siegel der Einzigkeit aufgedrückt.

Von hier aus konnte die Malerei, um jede in ihr gegründete Möglichkeit zu erfüllen, nur nach Einer Seite noch sich weiter bewegen, und was auch bei der späteren Wiedererneuerung der Kunst unternommen und nach welchen verschiedenen Richtungen hin sie sich versucht hat, so scheint es doch nur Einem gelungen, den Kreis der großen Meister mit einer Art von Nothwendigkeit zu schließen. Wie den Kreis der alten Göttergeschichten die neue Fabel der Psyche schließt: so konnte die Malerei durch das Borgewicht, das sie der Seele gab, noch eine neue, wenn gleich nicht höhere Kunststufe gewinnen. Zu dieser trachtete Guido Reni, und wurde der eigentliche Maler der Seele. Dahin scheint uns sein ganzes, oft ungewisses und in manchem Werke ins Unbestimmte sich verlierendes Streben gedeutet werden zu müssen, dessen Aufschluß neben vielleicht wenigen andern das Meisterbild seiner Kunst geben möchte, das in der großen Sammlung unseres Königes zur allgemeinen Bewunderung aufgestellt ist. In der Gestalt der gen Himmel erhobenen Jungfrau ist alles plastisch Herbe und Strenge bis auf die

letzte Spur getilgt; ja scheint nicht in ihr die Malerei selbst, wie die freigelassene der harten Formen entbundene Psyche auf eignen Fittichen sich zur Verklärung emporzuschwingen? Hier ist kein Wesen, das mit entschiedener Naturkraft nach außen besteht; Empfänglichkeit und stille Duldsamkeit drückt alles an ihr aus, bis auf jenes leichtvergängliche Fleisch, dessen Eigenschaft die welsche Sprache mit dem Namen der *morbidezza* bezeichnet, ganz verschieden von dem, mit welchem Raphael die herabkommende Himmelskönigin bekleidet, wie sie dem anbetenden Papst und einer Heiligen erscheint. Ist freilich die Bemerkung gegründet, daß das Vorbild der weiblichen Köpfe des Guido die Niobe des Alterthums ist, so liegt der Grund dieser Ähnlichkeit doch gewiß nicht in einer bloß willkürlichen Nachahmung; vielleicht daß ein gleiches Streben auf gleiche Mittel führte. Wenn die florentinische Niobe ein Aeußerstes für die Plastik und die Darstellung der Seele in ihr ist, so das uns bekannte Bild ein Aeußerstes für die Malerei, welche hier sogar das Bedürfniß von Schatten und Dunkel abzulegen und beinahe mit reinem Lichte zu wirken wagt.

Könnte der Malerei ihrer besondern Beschaffenheit wegen zugestanden werden, ein deutliches Uebergewicht in die Seele zu legen, so werden doch Lehre und Unterricht am besten thun, stets nach jener ursprünglichen Mitte hinzuwirken, aus der die Kunst allein immer neu erzeugt werden kann, da sie dagegen auf der zuletzt angegebenen Stufe nothwendig stille stehen oder in beschränkte Manier ausarten muß. Denn auch jenes höhere Leiden streitet mit der Idee eines vollendet kräftigen Wesens, dessen Bild und Abglanz zu zeigen die Kunst berufen ist. Der rechte Sinn wird sich stets erfreuen, ein Wesen auch von seiner individuellen Seite würdig und so viel möglich selbständig gebildet zu erblicken; ja die Gottheit würde mit Lust auf ein Geschöpf herabsehen, das mit reiner Seele begabt die Hoheit seiner Natur auch kräftig nach außen und durch sein sinnlich wirksames Daseyn behauptete.

Wir haben gesehen, wie aus der Tiefe der Natur¹ das Kunstwerk

¹ Diese ganze Abhandlung weist die Basis der Kunst und also auch der Schönheit in der Lebendigkeit der Natur nach; was indeß Lehre der heutigen

emporwachsend mit Bestimmtheit und Begrenzung anhebt, innere Unendlichkeit und Fülle entfaltet, endlich zur Anmuth sich verklärt, zuletzt

Philosophie sey, ist den öffentlichen Beurtheilern bekanntlich immer besser bewußt als den Urhebern derselben. So erfuhren wir durch das Mittel einer sonst mit Recht geschätzten Zeitschrift von einem solchen Kenner vor kurzem: daß es zufolge der neuesten Aesthetik und Philosophie — (ein weitschichtiger Begriff, worin von namhaften Halbkennern aus dem Haufen alles Mißfällige zusammengeworfen wird, vermuthlich um es desto besser über den Haufen zu werfen) — nur eine Kunstschönheit, aber keine Naturschönheit gebe. Wir möchten nun gern fragen, wo die neueste Philosophie, dergleichen Aesthetik, eine solche Behauptung aufgestellt; erinnerten wir uns nicht in diesem Augenblick, welchen Begriff Richter dieser Art mit dem Wort Natur, besonders in der Kunst, zu verbinden pflegen. Der angeführte Beurtheiler meint es übrigens mit jener Meinung selbst nicht übel; vielmehr sucht er ihr durch einen strengen Beweis, in den Redensarten und Formen der neuesten Philosophie, selbst zu Hülfe zu kommen. Vernehmen wir den trefflichen Beweis! „Das Schöne sey die Erscheinung des Göttlichen im Irdischen, des Unendlichen im Endlichen. Die Natur sey nun zwar auch Erscheinung des Göttlichen, aber diese — seit dem Anfang der Zeit gewesene und bis ans Ende der Tage dauernde Natur, wie sich der Wohlunterrichtete näher ausdrückt — erscheine nicht des Menschen Geiste, und nur in ihrer Unendlichkeit sey sie schön.“ — Wir mögen diese Unendlichkeit nehmen, wie wir wollen, so ist hier der Widerspruch, daß die Schönheit Erscheinung des Unendlichen im Endlichen, dennoch aber die Natur nur in ihrer Unendlichkeit schön seyn solle. Doch sich selbst bezweifelnd wendet der Kenner ein, daß jeder Theil eines schönen Werkes doch auch noch schön sey, z. B. die Hand oder der Fuß einer schönen Bildsäule. Aber (so löst er den Zweifel) wo haben wir denn die Hand oder den Fuß von einem solchen Koloss (der Natur nämlich)? Der philosophische Kenner gibt hiemit den Werth und die Erhabenheit seines Begriffs von Unendlichkeit der Natur zu erkennen. Er findet sie in der unermesslichen Ausdehnung. Daß eine wahre wesentliche Unendlichkeit in jedem Theil der Materie ist, ist eine Uebertreibung, zu der sich der billige Mann gewiß nicht versteigt, spricht er gleich die Sprache der neuesten Philosophie. Und daß der Mensch z. B. noch wohl etwas mehr denn nur Hand und Fuß der Natur seyn könnte — wohl eher das Auge —, Hand und Fuß aber außerdem auch wohl noch zu finden wären — könnte nicht ohne Ausschweifung auch nur gedacht werden. Demnach mag ihm die Frage selbst nicht vernichtend genug erschienen haben, und die rechte philosophische Anstrengung beginnt erst. Es sey allerdings wahr, meint der Treffliche, daß jedes Einzelne in der Natur eine Erscheinung des Ewigen und Göttlichen — doch wohl in diesem Einzelnen? — sey; aber das Göttliche erscheint nicht als göttlich, sondern als irdisch und vergänglich. — Das ist philosophische Kunst zu nennen! Wie auf das Gebot Apparais und Disparais

zur Seele gelangt; aber getrennt mußte vorgestellt werden, was in dem Schöpfungsakt der zur Reife gebiehenen Kunst nur Eine That ist.

die Schatten im Schattenspiel kommen und gehen, so erscheint das Göttliche im Irdischen, und erscheint auch wieder nicht, wie der Künstler es will. Doch dieses ist nur Vorspiel zu einer nachfolgenden Schlusskette, deren Glieder besonderer Auszeichnung werth sind. 1) „Das Einzelne, als solches, stellt nichts dar, als ein Bild des Werdens und Vergehens — und zwar nicht die Idee des Werdens und Vergehens, sondern ein Beispiel davon, dadurch, daß es wird und vergeht.“ (So könnte man auch von einem schönen Gemälde sagen, es stellt ein Beispiel des Werdens und Vergehens dar, denn auch dieses fängt erst allmählich an, seine Farbenstimmung zu erhalten, dann verbunkelt es und wird vom Rauch, Staub, Würmern oder Motten angegriffen). 2) „Nun aber erscheint in der Natur nichts, als Einzelnes“ (vorhin aber war alles Einzelne eine Erscheinung des Göttlichen in dem Einzelnen). 3) Also kann nichts in der Natur schön seyn, weil das Göttliche, welches doch wohl dauernd und bleibend (in der Zeit versteht sich) erscheinen muß, dauernd und bleibend im Irdischen erscheinen müßte, damit Schönheit wäre, in der Natur aber nichts als Einzelnes, demnach Vergängliches ist. Herrlicher Beweis! Nur an einigen Gebrechen leidet er, von denen nur zwei erwähnt werden sollen. Die Behauptung Nr. 2, daß in der Natur nichts als Einzelnes erscheine; zuvor aber waren da, wo jetzt nichts als Einzelnes ist, drei Dinge: A) das Göttliche, B) das Einzelne, in dem es erscheint, C) das in dieser Verbindung Gewordene, zugleich Göttliche und Irdische. Nun vergißt aber der Bescheidene, der kurz zuvor sein Antlitz im Spiegel der neuesten Philosophie beschaut, ganz wie es gestaltete war. Er sieht jetzt von A, B und C nur noch B, von dem freilich leicht zu beweisen steht, daß es nicht das Schöne ist, da es nach seiner eignen Erklärung nur das C seyn sollte. Er wird nun nicht im Gegentheil sagen wollen, daß das C nicht erscheine; denn auch das hatte er schon anders gemeint. Denn A (das Göttliche) erscheint nicht für sich, sondern nur durch das Einzelne, B; also in C. B aber ist überhaupt nur, inwiefern A in ihm erscheint, also auch nur in C; gerade C also ist das einzige wirklich Erscheinende. — Das zweite Gebrechen liegt in dem dem Schlußsatz, obwohl nur mit halber Sicherheit, fast nur als Anfrage eingeschobenen Nebensatz: das Göttliche, als solches, müßte doch wohl bleibend und dauernd erscheinen! Offenbar hat der wohl orientirte Mann die Idee des an-sich, ohne alle Zeit, Ewigen mit dem Begriff des in der Zeit Bleibenden und endlos Dauernden verwechselt, und verlangt das letzte, wenn er das erste sehen soll. Nun, wenn das Göttliche nur im endlos Fortbauenden erscheinen kann, so mag er zusehen, woher er eine Erscheinung desselben in der Kunst, also ein Kunstschönes, erweisen kann. — Es kann nicht fehlen, daß dieser gründlich belehrte Mann zu anderer Zeit hingehet und wieder andern den Mißbrauch der neuesten Philosophie vielleicht nicht

Diese geistige Zeugungskraft kann keine Lehre oder Anweisung erschaffen. Sie ist das reine Geschenk der Natur, welche hier zum zweitenmale sich schließt, indem sie, ganz sich verwirklichend, ihre Schöpfungskraft in das Geschöpf legt. Aber wie im großen Gange der Kunst jene Stufen nacheinander erschienen, bis sie auf der höchsten alle zu Einer wurden, ebenso kann auch im Einzelnen gebiegene Bildung nur da entspringen, wo sie vom Keim und von der Wurzel an gesetzmäßig bis zur Blüthe sich gesteigert hat.

Die Forderung, daß die Kunst wie alles andere Lebendige von den ersten Anfängen ausgehen und, um lebendig sich zu verjüngen, immer neu auf diese zurückgehen müsse, mag eine harte Lehre dünken in einem Zeitalter, dem so vielfältig gesagt worden, wie es die gebildetste Schönheit schon fertig von vorhandenen Kunstwerken abnehmen und so wie mit Einem Schritt zum letzten Ziel gelangen könne. Haben wir nicht schon das Vortreffliche, Vollendete, und wie sollten wir zu dem Anfänglichen, Ungebildeten zurückkehren? Hätten die großen Stifter neuerer Kunst ebenso gedacht, wir hätten wohl niemals ihre Wunder gesehen. Auch vor ihnen standen Schöpfungen der Alten, runde Bildwerke und flach erhabene Arbeiten, welche sie unmittelbar in Gemälde hätten übertragen können¹. Aber diese Aneignung eines nicht selbst erworbenen

ohne Grund verweist, durch welche Potenzenfolge immer besseren Verstehens das Verständniß, wie man leicht sieht, immer weiter gedeihen muß.

¹ Es kann dieß, nämlich daß vor den Stiftern der neueren Malerei Denkmäler alter Kunst gestanden, nicht einmal von den ersten oder ältesten derselben behauptet werden. Denn wie der würdige Fiorillo in seiner Geschichte der zeichnenden Künste, Th. I, S. 69, ausdrücklich bemerkt, so waren zu den Zeiten des Cimabue und Giotto noch keine alten Gemälde und Statuen wieder entdeckt; sie lagen vernachlässigt unter der Erde. „Niemand konnte daher daran denken, sich nach den Mustern, die uns die Alten hinterlassen, zu bilden, und der einzige Gegenstand des Studiums für die Maler war die Natur. An den Werken des Giotto, Schülers von Cimabue, bemerkt man, daß er sie schon fleißig zu Rathe gezogen.“ Auf diesem Pfade, der auf die Antike vorbereiten und näher dazu hinführen konnte, ging man nach seinem Beispiele fort, bis, wie derselbe Geschichtschreiber S. 286 bemerkt, das Medicäische Haus (namentlich mit Cosmus) anfang, Denkmäler der alten Kunst aufzusuchen. „Vorher mußten sich die Künstler mit den Schönheiten begnügen, welche ihnen die Natur darbot,

und darum auch unverständlichen Schönen befriedigte einen Kunsttrieb nicht, der durchaus auf das Ursprüngliche ging, und aus dem das Schöne frei und urkräftig sich wieder erzeugen sollte. Sie scheuten sich darum nicht, einfältig, kunstlos, trocken gegen jene erhabenen Alten zu erscheinen, und die Kunst lange in unscheinbarer Knospe zu hegen, bis die Zeit der Anmuth gekommen war. Woher kommt es, daß wir diese Werke älterer Meister, von Giotto an bis auf den Lehrer Raphaels, noch jetzt mit einer Art von Andacht, ja einer gewissen Vorliebe betrachten, als weil uns die Treue ihres Bestrebens und der große Ernst ihrer stillen freiwilligen Beschränktheit Hochachtung und Bewunderung abdringt? Wie diese sich zu den Alten verhielten, so verhält sich zu

doch hatte diese fleißige Beobachtung den Vortheil, daß dadurch eine mehr wissenschaftliche Bearbeitung der Kunst vorbereitet wurde, und die folgenden philosophischen Künstler, ein da Vinci und Michel Angelo, die den Erscheinungen der Natur zum Grunde liegenden beharrlichen Gesetze zu erforschen angingen.“ — Aber auch die Wiederauffindung der alten Kunstwerke in dem Zeitalter dieser Meister und dem des Raphael hatte keineswegs die Nachahmung derselben in dem erst späterhin aufgelommenen Sinne zur Folge. Die Kunst blieb dem einmal eingeschlagenen Wege getreu und vollendete sich ganz aus sich selbst; nichts von außen in sich aufnehmend, sondern auf eigenthümliche Weise nach dem Ziel jener Vorbilder strebend, und nur im letzten Punkt der Vollendung mit ihnen zusammentreffend. Erst mit den Zeiten der Carraccis wurde Nachahmung der Antike, welche ganz etwas anderes sagen will als Bildung des eignen Sinnes nach dem Geiste derselben, förmliches Princip, und ging besonders durch Poussin in die Kunsttheorie der Franzosen über, welche fast von allen höheren Dingen einen bloß buchstäblichen Verstand haben. Hierauf wurde durch Meng's und durch Mißverstand der Ideen Winkelmanns dasselbe auch bei uns einheimisch, und brachte der deutschen Kunst in der Mitte des vorigen Jahrhunderts eine solche Mattheit und Geistlosigkeit mit solcher Vergessenheit des ursprünglichen Sinnes bei, daß selbst einzelne Auflehnungen dagegen meist wieder nur mißverstandenes Gefühl waren, das aus einer Nachahmungssucht in die andere noch schlimmere führte. Wer kann leugnen, daß in den letzten Zeiten sich wieder ein weit freierer und eigenthümlicherer Sinn in deutscher Kunst gezeigt hat, der, wenn alles zusammenstimmte, große Hoffnungen gewährte, und vielleicht den Geist erwarten ließe, der in der Kunst denselben höhern und freiern Weg eröffnete, der in der Dichtkunst und den Wissenschaften betreten worden ist, und auf dem allein eine Kunst werden könnte, die wir wahrhaft unser, d. h. eine Kunst des Geistes und der Kräfte unseres Volkes und unseres Zeitalters, nennen könnten.

ihnen das jetzige Geschlecht. Ihre Zeit und die unsrige knüpfte keine lebendige Ueberlieferung, kein Band organisch fortgewachsener Bildung zusammen: wir müssen die Kunst auf ihrem Wege, aber mit eigenthümlicher Kraft wieder erschaffen, um ihnen gleich zu werden. Konnte doch selbst jener Nachsommer der Kunst am Ende des sechzehnten und Anfang des siebzehnten Jahrhunderts zwar einige neue Blüthen auf dem alten Stamme, aber keine fruchtbaren Reime hervorrufen, noch weniger selbst einen neuen Stamm der Kunst pflanzen. Die vollendeten Kunstwerke aber zurückschicken, und die noch einfältigen schlichten Anfänge derselben auffuchen, um sie nachzuahmen, wie einige gewollt, dieses wär nur ein neuer und vielleicht größerer Mißverstand; nicht sie selber wären auf das Ursprüngliche zurückgegangen, auch die Einfalt wäre Ziererei, und würde heuchlerischer Schein.

Welche Aussicht aber böte die jetzige Zeit für eine aus frischem Kern und von der Wurzel aufwachsende Kunst? Ist diese doch einem großen Theile nach abhängig von dem Sinn ihrer Zeit, und wer möchte solchen ernstern Anfängen den Beifall der gegenwärtigen versprechen, wo jene auf der einen Seite kaum die Gleichschätzung mit andern Werkzeugen verschwenderischer Ueppigkeit erlangt, auf der andern Künstler und Liebhaber, mit völligem Unvermögen die Natur zu fassen, das Ideal loben und fordern?

Die Kunst entspringet nur aus der lebhaften Bewegung der innersten Gemüths- und Geisteskräfte, die wir Begeisterung nennen. Alles, was von schweren oder kleinen Anfängen zu großer Macht und Höhe herangewachsen, ist durch Begeisterung groß geworden. So Reiche und Staaten, Künste und Wissenschaften. Aber nicht die Kraft des Einzelnen richtet es aus; nur der Geist, der sich im Ganzen verbreitet. Denn die Kunst insbesondere ist, wie die zarteren Pflanzen von Luft und Witterung, so von öffentlicher Stimmung abhängig, sie bedarf eines allgemeinen Enthusiasmus für Erhabenheit und Schönheit, wie jener, der in dem Medicaischen Zeitalter gleich einem warmen Frühlingshauch alle die großen Geister zumal und auf der Stelle hervorrief, einer Verfassung, wie sie uns Perikles im Lob Athens schildert,

und die uns die milde Herrschaft eines väterlichen Regenten sicherer und dauernder als Volksregierung gewährt; wo jede Kraft freiwillig sich regt, jedes Talent mit Lust sich zeigt, weil jedes nur nach seiner Würdigkeit geschätzt wird; wo Unthätigkeit Schande ist, Gemeinheit nicht Lob bringt, sondern nach einem hochgesteckten, außerordentlichen Ziel gestrebt wird. Nur dann, wenn das öffentliche Leben durch die nämlichen Kräfte in Bewegung gesetzt wird, durch welche die Kunst sich erhebt, nur dann kann diese von ihm Vortheil ziehen; denn sie kann sich, ohne den Adel ihrer Natur aufzugeben, nach nichts Aeußerem richten. Kunst und Wissenschaft können beide sich nur um ihre eigne Are bewegen; der Künstler wie jeder geistig Wirkende nur dem Gesetz folgen, das ihm Gott und Natur ins Herz geschrieben, keinem andern. Ihm kann niemand helfen, er selbst muß sich helfen; so kann ihm auch nicht äußerlich gelohnt werden, da, was er nicht um seiner selbst willen hervorbrächte, alsobald nichtig wäre; eben darum kann ihm auch niemand befehlen oder den Weg vorschreiben, welchen er wandeln solle. Ist er beklagenswerth, wenn er mit seiner Zeit zu kämpfen hat: so verdient er Verachtung, wenn er ihr fröhnt. Und wie vermöchte er auch nur dieses? Ohne großen allgemeinen Enthusiasmus gibt es nur Sekten, keine öffentliche Meinung. Nicht ein befestigter Geschmack, nicht die großen Begriffe eines ganzen Volkes, sondern die Stimmen einzelner willkürlich aufgeworfener Richter entscheiden über Verdienst, und die Kunst, die in ihrer Hoheit selbstgenügsam ist, buhlt um Beifall und wird dienstbar, da sie herrschen sollte.

Verschiedenen Zeitaltern wird eine verschiedene Begeisterung zu Theil. Dürfen wir keine für diese Zeit erwarten, da die neue jetzt sich bildende Welt, wie sie theils schon äußerlich theils innerlich und im Gemüth vorhanden ist, mit allen Maßstäben bisheriger Meinung nicht mehr gemessen werden kann, alles vielmehr laut größere fordert und eine gänzliche Erneuerung verkündet? Sollte nicht jener Sinn, dem sich Natur und Geschichte lebentiger wieder aufgeschlossen, auch der Kunst ihre großen Gegenstände zurückgeben? Aus der Asche des Dahingefunkenen Funken ziehen, und aus ihnen ein allgemeines Feuer wieder anschauen

vollen, ist eitle Bemühung. Aber auch nur eine Veränderung, welche in den Ideen selbst vorgeht, ist fähig, die Kunst aus ihrer Ermattung zu erheben; nur ein neues Wissen, ein neuer Glaube vermögend, sie zu der Arbeit zu begeistern, wodurch sie in einem verjüngten Leben eine der vorigen ähnliche Herrlichkeit offenbarte. Zwar eine Kunst, die nach allen Bestimmungen dieselbe wäre wie die der früheren Jahrhunderte, wird nie wieder kommen; denn nie wiederholt sich die Natur. Ein solcher Raphael wird nicht wieder sehn, aber ein anderer, der auf eine gleich eigenthümliche Weise zum Höchsten der Kunst gelangt ist. Lasset nur jene Grundbedingung nicht fehlen, und die wiederauflebende Kunst wird wie die frühere in ihren ersten Werken das Ziel ihrer Bestimmung zeigen: in der Bildung des bestimmt Charakteristischen schon, geht sie anders aus einer frischen Urkraft hervor, ist, wenn auch verhüllt, die Anmuth gegenwärtig, in beiden schon die Seele vorherbestimmt. Werke, die auf solche Art entspringen, sind auch in anfänglicher Unvollendung schon nothwendige, ewige Werke.

Wir dürfen es bekennen, wir haben bei jener Hoffnung eines neuen Auflebens einer durchaus eigenthümlichen Kunst hauptsächlich das Vaterland im Auge. War doch schon zu der nämlichen Zeit, welche die Kunst in Italien wieder erweckte, aus einheimischem Boden das vollkräftige Gewächs der Kunst unseres großen Albrecht Dürer hervorgegangen; wie eigenthümlich deutsch, und doch wie verwandt jenem, dessen süße Früchte die mildere Sonne Italiens zur höchsten Reife brachte. Dieses Volk, von welchem die Revolution der Denkart in dem neueren Europa ausgegangen, dessen Geisteskraft die größten Erfindungen bezeugen, das dem Himmel Geseze gegeben, und am tiefsten von allen die Erde durchforscht hat, dem die Natur einen unverrückten Sinn für das Rechte und die Neigung zur Erkenntniß der ersten Ursachen tiefer als irgend einem anderen eingepflanzt, dieses Volk muß in einer eigenthümlichen Kunst erdigen.

Wenn die Schicksale der Kunst abhängig sind von den allgemeinen Schicksalen des menschlichen Geistes, mit welchen Hoffnungen dürfen wir das nächste Vaterland betrachten, wo ein erhabener Regent dem

menschlischen Verstande Freiheit, dem Geiste Flügel, menschenfreundlichen Ideen Wirksamkeit gegeben hat, indeß gediegene Völker die lebendigen Reime alter Kunstanlage noch bewahren, und die berühmten Sitze altdeutscher Kunst mit ihm vereinigt worden. Ja die Künste und Wissenschaften selbst, wären sie sonst überall verbannt, würden eine Freistadt unter dem Schutze des Thrones suchen, auf dem milde Weisheit das Scepter führt, den Huld als Königin verschönert, angestammte Kunstliebe verherrlicht, durch welche auch der junge Fürst, den in diesen Tagen der laute Jubel des dankbaren Vaterlandes empfangen, die Bewunderung fremder Nationen geworden ist. Hier würden sie die Samen eines künftigen kräftigen Daseyns überall ausgestreut, hier schon erprobten Gemeinfinn und befestigt unter dem Wechsel der Zeiten wenigstens das Band Einer Liebe und Eines allgemeinen Enthusiasmus finden, des für das Vaterland und für den König, um Dessen Heil und Erhaltung bis zum äußersten Ziel menschlicher Jahre heißere Wünsche in keinem Tempel aufsteigen können, als in diesem, den Er den Wissenschaften erbauet.

Aufsätze und Recensionen

aus der Jenaer und Erlanger Literaturzeitung und dem
Morgenblatt.

Aus den Jahren 1807—1809.

Notiz von den neuen Versuchen über die Eigenschaften der Erz- und Wasserfühler und die damit zusammenhängenden Erscheinungen.¹

Von diesen merkwürdigen Versuchen, welche seit Ende des vorigen Jahres in München angestellt worden, ist bis jetzt in keinem literarischen Blatt Erwähnung geschehen. Das Cottasche Morgenblatt enthielt einen populären Bericht darüber, der auch unter Gelehrten und Neugierigen viele Bewegungen da und dort veranlaßt hat. Es scheint aber, daß die Sache nur von wenigen ernstlicher aufgenommen worden ist; daß sich in den Versuchen Widersprüche, unerklärbare Anomalien und Phänomene gezeigt haben, denen man nicht mehr das Herz hatte zu trauen. Allen diesen Bedenklichkeiten wäre nun mit Einem herzhaften Wort abzuhelpen; der Einsender dieses will es aber nicht zuerst aussprechen, da derjenige, der es nicht selbst findet, dadurch schon an den Tag legt, daß er auf die Erscheinungen sowohl als sich selbst nicht diejenige Aufmerksamkeit gerichtet hat, welche billig gefordert werden kann.

Die jüngste Geschichte der ernstlichen Wiederanregung solcher Versuche war nach der Erzählung im Morgenblatt kürzlich diese: Hr. Ritter erhielt durch einen Freund die Nachricht, daß zu Guarignano am Gardasee ein junger Mensch dieselbe Eigenschaft besitze, durch welche einst Bleton, mit dem Franklin, und Pennet, mit dem Thouvenel und andere italienische Gelehrte experimentirt hatten, so bekannt geworden

¹ Aus dem Intelligenzblatt der Jenaischen Allg. Literaturzeitung 1807, Nro. 36.

waren, und daß dieser in der ganzen Gegend vielfache Proben seines Gefühls für Wasser und Metalle unter der Erde abgelegt habe. Hr. Ritters Wunsch, über diese oft verworfene, aber ebenso oft wiedergekommene Sache ruhige Untersuchungen anzustellen, wurde durch die Bemühungen des tiefsinnigen Franz Vaader unterstützt, und der geh. Rath von Schenk nahm es über sich, ihn dem Minister, Freiherrn von Montgelas, vorzulegen, der seine Genehmigung mit Geneigtheit gab; und so wurde Ritter in den Stand gesetzt und autorisirt, die Reise zu unternehmen. In einer nordischen Zeitung, wo dieser Unternehmung gedacht wird, kann der Verf. des sie betreffenden Aufsatzes seine Verwunderung kaum darüber zurückhalten, daß eine Regierung an die Untersuchung eines solchen Gegenstandes Kosten habe verwenden mögen. Höher kann wohl die Einbildung vermeinter Wissenschaft nicht steigen: die Regierungen sollen also wohl einigen Physikern, die sich nie gründlich mit diesen Erscheinungen beschäftigt, aufs Wort glauben, daß nichts an denselben sey! Diese Physiker selbst ja, wenn sie ihrer Meinung so ganz gewiß wären, sollten einer Regierung Dank wissen, welche die Gelegenheit gibt, ihre bis jetzt doch einem bloßen Vorurtheil gleichgeltende Meinung endlich zu beweisen und durch wirkliche Versuche zu begründen. Man denke an das Schicksal der Meteorsteine und ähnliche Phänomene, welche von ähnlichen Naturforschern mit ebenso viel Redheit verworfen und endlich durch den Eifer wahrer Gelehrten und die Unterstützung großdenkender Regierungen verificirt worden sind. Preis und Dank also dem aufgeklärten Minister, der diese Phänomene für wichtig genug hielt, um eine entscheidende Prüfung derselben auch durch äußere Unterstützung zu begünstigen!

Nachdem Hr. Ritter an dem Wohnort des neuen Erz- und Wasserfühlers die vorläufigen genauen Versuche angestellt hatte, die ihn im Allgemeinen von der Gegenwart jener Fähigkeit in diesem Individuum überzeugten, und nachdem er noch in Mailand an dem Bibliothekar der Ambrosiana, Abbate Amoretti, einen Gelehrten kennen gelernt hatte, der in diese Materie schon tief und nach allen Seiten durch Versuche eingedrungen war, nahm er den jungen Campetti mit

sich nach München, um durch fortgesetzte Nachforschungen Aufschlüsse zu erhalten, wie sie in den mannichfaltigen, aber doch verworrenen Verhandlungen, welche innerhalb der letzten zwanzig Jahre besonders Pennet in Italien veranlaßte, wirklich noch nicht vorhanden waren.

Die wichtigsten Momente dieser neuen Untersuchung scheinen nun dem Einsender nach dem, was er in München selbst zu sehen Gelegenheit hatte, auf folgende Hauptpunkte zurückzukommen.

I. Kraft des menschlichen Körpers überhaupt, andere todt genannte Körper, z. B. Metalle, dynamischer Weise, ohne alle Dazwischenkunft mechanischen Einflusses in Bewegung zu setzen. — Hierauf beziehen sich die Versuche a) mit den Pendelschwingungen des Abt Fortis. Mit denselben hat Ritter sein Studium dieser Erscheinungen angefangen: der Aufsatz des Morgenblatts¹ enthält die Beschreibung der Art, wie der Versuch anzustellen ist; und dieser ist es denn auch, welcher überall wiederholt wurde mit dem verschiedenen Erfolg, von dem schon oben die Rede war. Es ist un-leugbar, daß dieser Versuch manchen Personen nicht gelingt; aber eben so unleugbar, daß er vielen gelingt. Ersteres wäre, wenn auch hier nicht ein anderer Grund mitwirkte, nicht seltsamer, als daß nicht alle Menschen gleich große Kräfte zum Magnetisiren oder gleiche Fähigkeit magnetisirt zu werden besitzen. Wichtiger aber ist, daß (wie die meisten wenigstens sich vorstellen) ein mechanischer Einfluß dabei kaum auszu-schließen ist, oder mindestens, daß er nicht stattfindet, nicht mit voller Gewißheit, auch dem Ungläubigsten, constatirt werden kann. Dennoch ist dieß nicht ganz unmöglich, da die kreisartigen Bewegungen des Pendels verschieden sind nach der Verschiedenheit der Körper, der Metalle z. B., mit welchen das experimentirende Subjekt in Berührung ist. Wer sich also von der Realität dieser Versuche überzeugen wollte, brauchte bloß einem Subjekt, mit dem die Versuche überhaupt gelingen, jetzt dieses, jetzt jenes Metall, ohne daß das Subjekt selbst es wahrnehmen könnte, auf den Kopf oder unter die Fußsohle zu legen, um

¹ Dieser Aufsatz ist ebenfalls von Schelling und wird im Anhang so weit mitgetheilt, als er zur Ergänzung des hier Gesagten dient. D. H.

zu finden, daß die Bewegung bei dem nämlichen Metall, und wenn alle übrigen Umstände gleich sind, stets die nämliche sey, welches, wenn ein, auch unbewußter, mechanischer Einfluß dabei ins Mittel träte, unmöglich mit solcher Regelmäßigkeit erfolgen könnte. — Es lassen sich nämlich diese Versuche auf verschiedene Weise darstellen: 1) so daß das Pendel über einem Metall, über Wasser, irgend einer andern Flüssigkeit, oder einem lebenden Theil gehalten wird; 2) so daß nicht das Metall, sondern der Experimentator mit einem solchen Körper in Berührung ist, oder wenigstens in seiner Wirkungssphäre; 3) auch ohne alle sichtbare Dazwischenkunft eines dritten Körpers, so daß die Kraft des menschlichen Körpers als für sich allein hinreichend erscheint, das Pendel in kreisartige Bewegungen zu versetzen. b) Mit der eigentlichen Wünschelruthe oder Bague, deren Bewegungen nur nicht ganze, sondern halbe Rotationen sind, und ganz denselben Gesetzen wie die Pendelbewegungen folgen, so daß sie wie jene je nach Beschaffenheit des Metalls, mit dem der Experimentator in Berührung ist, entweder von außen nach innen, oder von innen nach außen geschehen. c) Mit einer Stange oder Platte von Metall (auch von Siegellack jedoch und andern Nichtleitern), welche auf der Spitze eines Fingers balancirt, nach wenigen Augenblicken sich rechts oder links zu bewegen anfängt, je nach Beschaffenheit des dritten Körpers, mit dem der Experimentator in Berührung ist. Damit dieser Versuch gelinge, ist schon ein hoher Grad von Kraft erforderlich, ein höherer als zu Bewegung der Bague.

II. Differenzen und Polaritäten unbelebter Körper, sowie aller Theile eines belebten, welche mittelst jener Bewegungen gefunden werden; und: Einfluß allgemeiner äußerer Potenzen auf das Phänomen. So ist z. B. die Richtung der Pendelkreisungen eine andere über dem Nord-, eine andere über dem Südpol des Magnets; eine ebenso entgegengesetzte über Metallen, die sich auch in andern, den galvanischen, elektrischen und chemischen Versuchen wie die zwei Pole des Magnets verhalten. Eine entschiedene Polarität zeigt sich an den entgegengesetzten Enden eines frischen Eies, einer Frucht, einer Pflanze überhaupt; ferner zwischen

den Geschlechtstheilen der Pflanzen. Ebenso offenbart sich eine entschiedene Differenz und Polarität aller Theile des menschlichen Körpers, nicht nur durch die Bewegung des Pendels, sondern auch durch Bewegungen der balancirten Stange und der Baguette. Mit letzterer hat Amoretti die ganze Oberfläche des menschlichen Körpers durch experimentirt, und einer Abhandlung, die in der *Scelta d'Opuscoli* steht, welche unter seiner Aufsicht herauskommt, eine Zeichnung der menschlichen Gestalt mit Angabe sämtlicher Differenzen und Pole an derselben beigefügt. Was den Einfluß allgemeiner äußerer Potenzen auf das Phänomen betrifft, so sind als solche bis jetzt insbesondere unterschieden worden: das Sonnenlicht, welches seltsam genug eine Wirkung ausübt, die nach der Beobachtung mehrerer auch das Auge auf Verstärkung, Hemmung oder veränderte Richtung der Bewegung haben kann; die Elektricität, welche nicht allein auf das experimentirende Subjekt bestimmenden Einfluß hat, sondern, wie schon jetzt theils durch frühere Versuche theils durch neue von Ritter angestellte bewiesen scheint, unmittelbar und durch sich selbst eben diese rotatorischen Bewegungen hervorzubringen vermag. Es ist dieses nur ein Beweis, wie viel tiefer die Wurzel der elektrischen Kraft noch in der Natur liegt, als man sich zufolge der bisherigen Erscheinungen vorzustellen pflegte.

III. Die dem Bewegungsvermögen, das der Mensch auf andere Körper dynamisch ausübt, gewissermaßen entgegengesetzte Fähigkeit, von diesen Körpern, hauptsächlich Metallen und Wasser, in Bewegung, innerliche versteht sich, gesetzt zu werden. — Es mag vorerst ganz dahingestellt bleiben, ob sich diese zu jenem etwa ebenso verhalte, wie sich im thierischen Körper die Kraft des Nervensystems, die Muskeln als Außendinge in Bewegung zu setzen, zu der Fähigkeit, von Außendingen Sensationen zu erlangen, verhält; und ob jene sonach nur als eine höhere Potenz des letzteren betrachtet werden müsse. Außer den Versuchen, welche Hr. Ritter noch in Italien mit Campetti hierüber angestellt hatte, und die alle für den ausgezeichneten Grad der Stärke und Sicherheit dieses besonderen Empfindungsvermögens in ihm zeugten, konnten in dem

raueren Klima bis jetzt keine Versuche im Großen und Freien angestellt werden, die daher noch zu erwarten sind, wenn die bessere Jahreszeit eingetreten seyn wird.

IV. Zusammenhang dieser Phänomene mit den andern dynamischen Erscheinungen der Natur. — Es ist wohl niemand, der nicht auf den ersten Blick an ein Verhältniß dieser Erscheinungen zu den galvanischen und elektrischen erinnert würde. Daß sie aber durch die Elektricität nicht sowohl erklärt werden, als vielmehr das wahre Wort für diese selbst erst ergeben werden, ist schon oben bemerkt worden. Wir setzen hinzu, daß dieß wohl für alle dynamischen Erscheinungen gelten möge. Dennoch ist es zweifelhaft, ob sie wichtiger für die Lehre von der Elektricität und die damit verbundenen sich zeigen werden, oder für die Physiologie des Himmels, oder für die des Menschen und die darauf gegründete Medicin. Merkwürdig ist wenigstens, daß die Anregung dieser Erscheinungen zu gleicher Zeit von verschiedenen Seiten geschehen ist, und die Arzneikunst sich dieselbe noch früher als die allgemeine Physik vindicirt hat. Kenner mögen sich an Wienholts Bemühungen erinnern; kürzlich ist in einem Aufsatz über thierischen Magnetismus¹ in den Jahrb. der Medicin von Marcus und Schelling (1ten Bandes 2tes Heft) das ganze Phänomen, sowohl des Metallfühlens als Bewegens, noch unabhängig von den neuesten Versuchen, mit jener erstgenannten Erscheinung in Verbindung gesetzt worden. Das Verhältniß desselben zum Galvanismus ist dort so dargestellt: „Den Galvanismus, sofern er mitten inne zwischen der Elektricität und dem thierischen Magnetismus liegt, haben wir bisher nur von einer seiner zwei Seiten erkannt und aufgefaßt, nämlich von derjenigen, wo das Unorganische die aktive, das Organische die passive, jenes die mittheilende oder tonangebende, dieses aber die empfangende und subordinirte Rolle spielt. Es gibt aber, scheint mir, noch eine Seite von ihm, bei welcher alles sich gerade umgekehrt verhält, wobei nämlich das Organische das mittheilende, das Unorganische das empfangende Glied ist.“ Unter den faktischen Belegen für die Wirklichkeit eines

¹ Von Schellings Bruder, R. C. Schelling.

solchen Verhältnisses wird ein Versuch angeführt mit dem Drehen eines Degens, dessen Stichblatt von zwei Personen auf einem Finger balancirt im Gleichgewicht gehalten wird; ein Versuch, der zu denen unter No. I. angeführten als ein um so weniger Widersprüchen ausge-setzter hinzugefügt zu werden verdient, als es zwei verschiedene Personen sind, die den Degen halten, und der Versuch in dieser Verbindung mit anderen auch solchen gelingt, die ihn auf andere Weise nicht vollbringen können. Nach dem, was daselbst über die Empfindlichkeit magnetisirter Personen für die nämlichen Körper, Metalle und Wasser, erwähnt wird, scheint es, daß die eigenthümliche Fähigkeit der Erz- und Wasserfühler nur als ein geringerer Grad des Somnambulismus angesehen werden könne, und daß, da auch das Vermögen, fremde Körper zu bewegen, eben den Wasser- und Metallfühlern am stärksten bewohnt, dieses ganze Phänomen sich auflösen werde in jene tief verkannte, aber bald nicht länger erkennbare Erscheinung, die seit einigen Jahrzehnten unter dem Namen des thierischen Magnetismus so verschiedene Schicksale gehabt hat.

Es ist überhaupt seltsam, daß alles, was factisch ist, in dieser Angelegenheit nicht neu ist; es ist bisher noch keine Erfahrung gemacht worden, welche nicht als Thatfache in vielen älteren, und selbst neueren Büchern aufgezeichnet stünde. Sogar das oben verschwiegene Wort schwebt den Schriftstellern nicht bloß auf der Zunge, sondern ist deutlich ausgesprochen in den meisten älteren Werken. Allein der Sinn ist neu, in dem das ganze Phänomen aufgefaßt und combinirt wird. Die Sache wird endlich mit deutschem Ernst und Tiefe behandelt; unter einer glücklichen Constellation, wo höhere Ansichten der Natur dem Experiment entgegenkommen, und ein Experimentator, wie Ritter, ein Individuum findet, dessen Geduld und kindliche Freude an den Experimenten aufs treueste aushält, und der den Gedanken des leisesten Truges verabscheut und sich dadurch um seine Gabe, die er sehr werth hält, zu bringen glauben würde.

Es kann nicht fehlen, daß nicht sehr verschiedene Urtheile über die Sache obwalten; daß verständige und unverständige Zweifel, scherzhafte

und ernsthafte erhoben werden, von solchen selbst, die etwas gesehen haben, so gut sich etwas in der Zerstreuung und ohne irgend eine Vorkenntniß dessen, worauf es ankommt, sehen läßt; auch von solchen, die nicht gesehen haben. Aber eben ein solcher Stein des Anstoßes in einem sich weise dünkenden, aber im Großen und Ganzen allmählich zur tiefsten Unwissenheit gesunkenen Zeitalter muß dem rechten Freunde der Wissenschaft erwünscht seyn.

Hr. v. Arétin ist damit beschäftigt, eine Geschichte der Wünschelruthe oder Bague à terre zu schreiben, welche ein sehr weitläufiges Werk werden kann, wenn er ihre Spuren, die freilich noch weit über die *virgula divina* des Cicero hinausgehen, allenthalben aufnehmen will. — Hr. Ritter hat bis jetzt nichts öffentlich von seinen Versuchen bekannt gemacht. Möge er nicht zu lange damit zurückhalten, und das neue unschätzbar wichtige Verdienst, welches er sich um die Wissenschaft der Natur erworben, bald zu seinen übrigen hinzugezählt werden können!

Nachschrift an den Herrn Herausgeber der *Gen. A. L. Z.*

Indem ich diese Notiz abschicken will, erhalte ich Ihr geehrtes Schreiben, worin Sie über mehrere andere Umstände dieser Erscheinungen, die im Vorhergehenden nicht berührt sind, Auskunft zu erlangen wünschen, z. B. wie die Kraft an Campetti entdeckt worden. Hierauf dient zur Antwort, daß, als Pennet zu Guarignano vor mehreren Jahren seine Versuche mit Entdeckung von Quellen öffentlich anstellte und seine Empfindungen dabei beschrieb, der noch sehr junge Campetti bemerkte, daß er über fließendem Wasser ganz die nämlichen Gefühle habe; worauf Pennet, ihn näher ausforschend, ihm die nämliche Kraft wie sich selbst zugestehen mußte. Ferner: Worin die eigenthümlichen Empfindungen beim Gefühl der Metalle und des Wassers bestehen? Soviel schon aus früheren Äußerungen solcher Individuen bekannt ist, sind die Symptome beim Gefühl von Metallen hauptsächlich: vermehrter Puls, Empfindungen von Zusammenziehungen in der unteren Stirngegend gegen die Augen zu, vielleicht der Empfindung von Spinnweben beim Elektrisiren ähnlich; ferner ein Geschmack auf der Zunge, bald saurer, bald

bitterer, nach Beschaffenheit des anwesenden Metalls. Ueber rasch fließendem Wasser gesellt sich zu einem Theil dieser Symptome ein merklicher Schlag; bei Pennet zeigten sich über Metalle und Wasser sogar äußerlich sichtbare, unwillkürliche Zuckungen, Erweiterung der Pupille u. s. f. In Bezug auf eine dritte Frage bemerkte ich, daß das Gefühl sich auf Metallerze in der Erde so gut als auf gebiegenes, absichtlich in ihr verstecktes Metall erstreckt. Campetti findet, wenn er aufmerksam ist, einzelne Münzen von der Größe eines Louisd'or durch bloßes Gefühl ohne äußere Anzeige. Kohle stellt sich auch hierin ganz dem Metall gleich. Amoretti hat sich von der italienischen Regierung ein Stück Landes ausgewirkt, von dem er durch das Gefühl eines gewissen Anfossi, dessen er sich als Werkzeug bedient, belehrt war, daß es von Steinkohlenflözen durchzogen sey, und hat den Bau derselben mit nicht geringem Vortheil angefangen und bisher betrieben.

* * *

Anhang: ' — — Um das so ganz individuell scheinende Phänomen an ein allgemeiner verbreitetes Vermögen anzuknüpfen und verständlicher zu machen, gedachte Ritter mit der ihm eigenthümlichen Ingeniosität der Schwefelskispindel des Abbé Fortis, deren Schwingungen man längst wieder unterdrückt und verworfen hatte. Er fand erst hier, daß dieser Versuch nicht nur ihm, sondern fast allen gelinge, die ihn bis jetzt unternahmen. In Zeit von wenigen Wochen ist er schon bis in die feinsten Modificationen und zu höchst merkwürdigen Resultaten ausgebildet worden; täglich zeigen sich neue Erscheinungen.

Ich will Ihnen nun kurz andeuten, um was es hier, und wie es zu thun ist.

Man nimmt einen Würfel von Schwefelskies oder gebiegenem Schwefel oder irgend einem Metall (die Größe und Gestaltung sind gleichgültig, man kann z. B. einen goldenen Ring dazu nehmen), hängt ihn wagrecht an einen Zwirnfaden, der $\frac{1}{4}$ oder $\frac{1}{2}$ Elle lang seyn kann, und am besten immer etwas angefeuchtet wird, auf, indem man den Faden mit zwei Fingern so fest faßt, daß der Würfel sich nicht mehr mechanisch hin und her bewegt.

' Aus dem Morgenblatt, Jahrgang 1807, Nro. 26.

So hält man ihn frei und in nicht zu weiter Entfernung über die Mitte eines Gefäßes mit Wasser oder irgend eines Metalls (einer Münze, Zink- oder Kupfer-Platte), und er wird lebendig werden und sich in leise anhebenden, länglichte Ellipsen beschreibenden, allmählich sich rundenden, regelmäßigen Schwingungen bewegen.

Ueber dem Nordpol des Magneten wird er sich bewegen: von der linken nach der rechten Seite.

Ueber dem Südpol: von der rechten zur linken.

Ueber Kupfer oder Silber: wie über dem Südpol.

Ueber Zink und Wasser: wie über dem Nordpol.

Man muß die Versuche gleichförmig anstellen, so nämlich, daß man immer von oben herab dem Gegenstand sich nähert, oder immer von der Seite. Von der Seite verändert sich das Verhältniß dergestalt, daß die Art der Schwingung von der linken nach der rechten Seite, welche oben vom Nordpol angegeben ist, sich umwendet und wie beim Südpol wird, und umgekehrt.

Auch ist es nicht gleich, ob man mit der rechten oder linken Hand operirt, denn zwischen der rechten und linken Seite ist der Gegensatz bei manchem bis zu der entschiedensten Polarität ausgebildet.

Jede Vermuthung einer Täuschung, die man hiebei ausklügeln möchte, wird sich durch das eigne bestimmte Gefühl widerlegen, daß der Pendel ohne allen mechanischen Anstoß schwingt. Die Regelmäßigkeit der Resultate wird Sie vollends überführen. Sie können darüber alle möglichen Experimente anstellen, z. B. den Würfel, wenn er schon im Schwingen ist, nach der entgegengesetzten Seite mechanisch heruntreiben: er wird wieder in die erste Richtung zurückkehren, sobald er den mechanischen Anstoß auserlitten hat.

Wenn man den Würfel über eine Draube, einen Apfel u. s. w. hält, so wird er über der Frucht, da wo sie am Stiele festgeseßen, schwingen, wie über dem Südpol des Magneten; wenn man die Frucht auf die entgegengesetzte Seite wendet, indem man fortfährt den Pendel über ihn zu halten, so verändert sich die Richtung. Eben solche entschiedene Polarität zeigt sich an den beiden entgegengesetzten Enden eines frischen Eis.

Am auffallendsten aber zeigt der Pendel die Polarität des menschlichen Organismus an.

Der Würfel über den Kopf gehalten, schwingt wie über Zink. An die Fußsohlen: wie über Kupfer.

An die Stirn und Augen = Nordpol.

Bei der Nase wendet er sich = Südpol.

Bei dem Munde = Südpol.

Bei dem Kinn wieder wie an der Stirn.

Auf diese Art kann der ganze Körper durchexperimentirt werden. Entgegengesetzt ist sich die innere und äußere Fläche der Hand. Ueber jeder Fingerspitze schwingt der Würfel, und zwar über dem vierten oder dem Ringfinger allein nach der entgegengesetzten Seite von den andern. Dieser Finger ist sogar im Stande,

wenn man ihn allein auf den Rand des Tisches auslegt, wo experimentirt wird, die Schwingungen anzuhalten oder auch sie zu verändern.

Die Versuche über die Polarität des Körpers waren es unter andern, welche der Abbate Amoretti mit der Bagueite schon unternommen hatte.

Die Bagueite ist in ihrer Wirksamkeit, nach Ritters Bemerkung, nicht anders als ein doppelter Pendel, welchen in Bewegung zu setzen, nur einen höheren Grad der nämlichen Kraft erfordert, welche jene Schwingungen hervorbringt.

Ich habe Ihnen hier nur in Eile einige Vorübungen angezeigt, die Sie weiter kultiviren mögen, und die Sie wahrscheinlich zu vielen von den Resultaten führen werden, auf die man hier bereits gekommen ist. Auch dieses Vermögen will geübt seyn. In Ritters Händen neigte sich anfangs die Bagueite nicht, und nur dann geschah es, wenn ihm Campetti die Hände auf die Schultern legte. Jetzt geschieht es ihm und mehreren andern. Campettis Kraft scheint etwas Mittheilendes zu haben. Seine unmittelbare Nähe reicht hin, die Regelmäßigkeit der Experimente, die neben ihm gemacht werden, zu unterbrechen; in ihm selbst hingegen offenbart sich die äußerste Regelmäßigkeit bei den Versuchen, die mit ihm angestellt werden, welche um so reiner sind, da er weder unterrichtet ist, wie Kupfer und Zink z. B. wirken, ja sehr oft nicht weiß, welches Metall man ihm unter die Hand oder an den Fuß gelegt hat, indem er die Bagueite hält, welche sich ebenfalls ein- oder auswärts nach der Verschiedenheit des Metalls neigt; da er kein Wort deutsch versteht, so erfährt er auch nicht beiläufig, welche Wirkung man von ihm erwartet. Es ist ein ganz einfacher, in sich zufriedener und kräftiger Mensch, der nichts weiß, als daß Gott ihm diese Gabe verliehen, und er sie durch ein mäßiges und frommes Leben bewahren mußte.

Die Weihnachtsfeier. Ein Gespräch. Von Friedrich
Schleiermacher. Halle, 1806.¹

Der heilige Abend versammelt eine Familie von Verwandten und Freunden, Kindern und Erwachsenen. An alle werden von allen, der Sitte des Festes gemäß, Geschenke ausgetheilt, welche der „verständigen und heiteren Ernestine“ übergeben werden, die sie zu einem anziehenden, freundlich symbolischen Eindruck zusammenordnet, und dann die Pforte des Saales öffnet. — Die kleine Sophie hat Musikalien bekommen, religiöse Compositionen im alten großen Kirchenstyl; denn nur diese liebt und übt das wunderbare Kind, und stimmt auch gleich die ersten Töne zu einer höheren Feier des geselligen Abends an; wie auch über sie und die fromme Richtung ihres Wesens das Gespräch beginnt. Der ungläubige Leonhard ahndet dabei Unnatur und Gefahren, fürchtet für sie ein Kloster oder herrnhuthisches Schwesternhaus; die Eingeweihteren aber erkennen nur den reinen, aus der Tiefe hervorgehenden Trieb, der jetzt Sophien nicht hindert ein unbefangenes Kind zu seyn, und späterhin ihrer natürlichen Bestimmung keinen Eintrag thun, sondern ihr Leben nur mit seinen heiligen Grundtönen begleiten wird. Dann schlingt sich das Gespräch anmuthig weiter durch den Kranz der Verbündeten hin, berührt zart mancherlei Verhältnisse des Lebens und der religiösen Gesinnung, am liebsten bei dem Gegensatz der Männlichkeit und Weiblichkeit verweilend, und das erste Symbol des Christenthums verherrlichend, welches ja die Mutter mit dem Kinde ist, und das Kind

¹ Aus der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung, 1807, Nro. 58. 59.

mit der Mutter, in unerschöpflicher Lieblichkeit der Wendung. Dann und wann wird es von musikalischen Accorden unterbrochen, und bildet sich endlich aus zu drei Erzählungen, nicht sowohl von Begebenheiten, als Situationen vergangener Weihnachtsfeste, im Munde der Frauen, und drei Reden von Seiten der Männer, von denen die erste des ungläubigen Leonhard die Vortrefflichkeit des Festes ironisch preist und besonders daran rühmt, daß der Dienst desselben vorzugsweise in die Hände der Frauen und Kinder niedergelegt sey; die zweite die schöne Freude des Festes an sich zum Gegenstand hat, und die dritte einen tieferen, mit dem Universum in Einklang stehenden Sinn der Freude andeutet. Nachdem sich so die leichtere Unterhaltung etwas steifer zusammengezogen hatte, kommt ein Freund, der von allen noch erwartet wurde, und hilft ihr wieder in das Freie. „Ich bin nicht gekommen, um Reden zu halten, sagt er, sondern mich mit euch zu freuen. — Der sprachlose Gegenstand verlangt oder erzeugt mir auch eine sprachlose Freude; die meinige kann wie ein Kind nur lächeln oder jauchzen. — Alle Menschen sind mir heute Kinder und sind mir eben darum so lieb. Laßt mich eure Herrlichkeiten sehn, und laßt uns heiter sehn und etwas Frommes und Fröhliches singen.“ —

Nachdem nun diese Feier, wie sich alles begeben, und wie es gesprochen wurde, sammt jedem kleinen Ereigniß, kunstreich niedergeschrieben worden, wäre nicht unmöglich, daß ein zweites Gespräch, weniger zierlich zwar, über das erste geführt würde. Wäre aber einer aufgefordert, seine Meinung über das Ganze zu sagen, so könnte er, an die Form sich haltend, das zarte Kunstwerk wohl kaum anders als bewundern. Ueber Inhalt aber und Grundlage des Ganzen zu reden, müßte er seinen Standpunkt außer demselben nehmen, und um in lebendige Wechselwirkung mit dem Einzelnen und Inneren des Gesprächs zu treten, von allen in demselben vorkommenden Standpunkten aus insbesondere reden, sich selbst und das Ganze in mehrere spaltend.

Wollte nun dieß einer auf die angezeigte Weise versuchen, so möchte er seine Rede an die Männer der Gesellschaft ungefähr in folgenden Worten richten.

„Zuerst also über euer ganzes Gespräch und euch insgesammt der Eine redend, bin ich genöthigt, eine Person anzunehmen, welche, fern davon euer Widersacher zu seyn, doch ganz außerhalb eures bisherigen Gespräches steht. Denn mit Lob erkenne ich zwar, wie ihr den Saal so magisch mit Lichtern und Blumen geschmückt, Herz und Augen mit einem ungewöhnlich harmonischen Anblick entzückt habt, wie ihr so elegant und so geistig zugleich, von erfreulichem Wohlstand umgeben und doch so häuslich waret; wie eure Munterkeit sich so besonnen und eure Besonnenheit wieder mit so auserlesener Leichtigkeit sich ausdrückte; wie es an Musik nicht fehlte und ihr so richtig anerkanntet, daß sie das Beste bei der Sache und das eigentliche Element der Andacht sey; wie die Darstellungen, welche die Frauen einwebten, des Pitteresten einer fein gebildeten Imagination nicht ermangelten, und die Reden der Männer Zeugniß ablegten, daß sie mit dem in deutscher Zunge redenden Platon vertraut geworden; allein verzeiht, ihr Trefflichen, wenn ich, diesen Ruhm ungeschmälert euch lassend, doch nicht dem Christenthum Glück wünschen kann, daß es auf diese Weise soll wiedergeboren werden. Denn nicht den Weisen und Gebildeten dieser Welt hat es Gott offenbaret, sondern den Unmündigen und Einfältigen, d. h. dem allgemeinen Verstande und Sinne der Menschen; und Christus der Herr selbst dankte dem Vater, daß dem so sey. Ihr nun zeigt zwar überall ein löbliches Bestreben in eurem Thun nichts Particulares zu verrathen; nicht nur indem es „gar nichts förmliches Religiöses in eurem Kreise gibt, kein Gebet zu bestimmten Zeiten, keine eigne Andachtsstunden, sondern alles nur geschieht, wenn euch so zu Muth ist“, sondern auch, daß ihr das Fest durch die allgemeinsten und höchsten Ideen zu verherrlichen sucht. Dennoch bin ich zweifelhaft, ob ich nicht eher wünschen sollte, das Christenthum mit dem, was euch vielleicht Beschränktheit scheinen könnte, was aber eben das wahrhaft Allgemeine seyn möchte, und das Fest selbst in seiner gedankenlosen Fröhlichkeit gefeiert zu sehen, als daß jetzt eure anderweitige gebildete Geselligkeit sich in ihm bespiegelt, und das magische, vom Neugeborenen ausgehende Licht, das bei seiner ersten Erscheinung das Gemeine erleuchtete, nun das Ungemeine

zu erhellen und zu erklären dient. Eben dadurch nämlich, daß ihr euer durchaus besonderes und ausgezeichnetes Wesen mit dem an sich allgemeinen und der ganzen Menschheit angehörigen Fest in Verbindung setzt, entsteht ein ganz eigenthümlich Particulares, dessen besonderer Mischung ich jedes für sich, das Fest in seiner alten Einfachheit, eure Bildung aber auch, bei weitem vorzöge. Schreibt es nicht bloßer Idiosynkrasie zu, daß ich so urtheile. Wolltet ihr nämlich euer Gefühl und Ansicht für euch behalten, so wäret ihr eben darin schon nicht christlich. Denn die erste Gesinnung des Christen ist die Liebe des Volkes; die volkswidrige Richtung also, die ihr der Religion gebt, eine offenbar unchristliche! Oder wie möget ihr billigerweise noch Christenthum nennen, was euch nur mit eurer nächsten Freundschaft verbindet? Meint ihr aber, daß jene, wie ihr sie hegt, allmählich auch der Welt mitgetheilt werden, so hebt ihr ein Verhältniß auf, das ich für wesentlich halten muß: eine von aller Eigenheit befreite, völlig objektive Grundlage, auf die man jederzeit zurückkommen kann, wie auf eure Ansichten nicht, und die jeden, indem sie ihn mit allen verbindet, doch zugleich frei läßt, wie eure Weise ebenfalls nicht thut. Daß ihr also durch eine Geisteserhebung, deren Werth gerade in ihrer Besonderheit besteht, das Universelle ergriffen zu haben meint, und außerdem, daß ihr den Ruhm der Gebildeten habt, auch noch die Güter der Einfältigen verlangt — daß ihr alte Formen gebraucht, an denen ihr den Reichthum eures Geistes zeigt, wie Umgebungen von antiker Form nur die Gemächer der Reichen zieren, dieses, verzeiht meiner Empfindung, tadle ich, und kommt mir nicht anders vor, als wenn ihr den ersten und natürlichen Gaben, des Weins und des Brodes, euer spätgeborenes, subjektives Getränke, den Thee (dessen ihr euch auch bedient habt), substituierend, die frohe, freie, allgemeine Bundesfeier begangen haben wolltet. Bedenklich schien mir auch dieß, und den Zwiespalt in euch selbst andeutend, daß zuletzt, da eure Freude fast ganz formell geworden, ein frisch ankommender Freund euch erst ermahnen mußte, der rechten Heiterkeit euch hinzugeben.“

„Um aber von dem Standpunkt des gebildeten Verächters Leonhard,

und zwar „sachwalterisch“ zu reden, indem ihr ihm nicht zum Besten mitspielt, obschon er sich darüber, wie es scheint, zu trösten weiß: so lasset ihr ihn unter euch nur auftreten als das, was er nicht ist, nämlich als Unchristlichen, nicht aber als das, was er außerdem noch seyn könnte, wo er dann leicht ebensoviel Positives in sich tragen möchte als ihr, das ihn dem Christenthum versöhnte und das Negative verschwinden machte. Hätte er Raum gefunden, seine Abneigung gegen eure Religiosität weniger von der gewöhnlichen Seite und nur als Opposition darzustellen, so dürfte er wohl, weiter gehend, eben diese Thatsache, daß es ein solches „böses Princip“ und einen Verächter wie ihn für euch gibt, als ein Zeichen angeführt haben von der Nichtuniversalität eures Wesens, und behaupten, daß es einen Punkt der Erkenntniß geben müsse, wo ihr gleichfalls in der Wahrheit ihn begreifen, und hinwiederum er mit Lust eintreten könnte in den alles umschließenden Kreis. Denn auch die ihm eigne Ironie scheint mir der rechte Ausdruck einer, wenn gleich nicht in das Klare gekommenen Liebe des Allgemeinen zu seyn. Entschuldbar also, daß er an euch Anstoß nimmt, ist er schon dadurch, daß ihr an ihm Anstoß genommen, und er eure Betrachtungsart nicht nur an ihrer Stelle lieben und verstehen, sondern sich aneignen müßte, um nicht als einer, der draußen ist, angesehen zu werden. — Daß er aber eurer Wiederherstellung des Christenthums insbesondere abgeneigt scheint, geschieht vielleicht, weil er mit frischerem Sinn empfindet, wie alles, was nicht grundkräftig entsprungen und erzeugt ist, weder Dauer noch überhaupt Wahrheit hat. Denn nicht durch Erweckung des Todten wird Lebendiges geschaffen, sondern das wahrhaft Lebendige ist, was nie todt seyn kann. Wo aber die Glut in Asche zusammengefallen, da blasen die Funken mit noch so viel schönem Willen an, es wird immer nur seyn wie die Belebung des alten Schnitzwerkes und die künstliche Beleuchtung des Hauses zu Bethlehem, welche die kleine Sophie veranstaltete. Und was werdet ihr antworten, wenn er wegen der, nicht ausgesprochenen zwar, aber doch verrathenen Meinung, als habet ihr im Stillen das Christenthum herzustellen, euch selber des Unglaubens schuldig fände, indem ihr annehmt,

dasjenige habe ein Todes werden können, das ein Wert ist vom ewigen Leben? Glaubte er aber auch an die Möglichkeit einer allgemeinen Gründung eures Christenthums, so möchte dennoch an dem Bestande desselben, gerade so wie ihr es herstellen wollt, seiner männlichen Gesinnung billige Zweifel entstehen. Denn ihr leget, wie er es scherzhaft schon angedeutet, gar sehr an den Tag, daß alles Männliche nicht nur, sondern das allgemein Menschliche darin unter euch ins Weibliche übergegangen. Ihr erscheint, wenn es erlaubt ist zu sagen, nicht mehr unserer lieben Frauen allein dienend, sondern den Frauen, welches sich nicht sowohl darin kund thut, daß ihr ihnen lieberell wie Christus begegnet, sondern daß ihr ihrer Fassungskraft, ihrem Verständniß und ihrer Neigung vor allem huldiget. Oder habt ihr ihnen nicht in der ganzen Feier die erste Stelle gegeben, nicht daß ihr sie ihnen einräumt, sondern daß sie sie durch sich selbst einnehmen, wie dieß bereits im Kleinen durch das Verhältniß zwischen dem großsinnigen Kind Sophie und dem Knaben Anton vorgebildet ist? Und nicht allein der Weiblichkeit überhaupt schmeichelt ihr, sondern bestimmter: so wie ihr alles in Musik aufzulösen sucht, aber nicht in die männliche, antreibende, rhythmische, sondern in die weiche, sehnstüchtige, harmonische, so daß Leonhard in demjenigen vielleicht am meisten ironisch sich geäußert, was er zu den idealistischen Schwärmerinnen sagt: „Ihr wäret die Heldinnen dieser Zeit mit eurer Verachtung des Einzelnen und Wirklichen, und man sollte bedauern, daß ihr nicht lauter tüchtige waffenfähige Söhne habt, ihr müßtet die rechten christlichen Spartanerinnen seyn.“ Denn schwerlich kann er dafür halten, daß aus dieser Geringschätzung des Wirklichen kriegerischer Heroismus hervorgehe, da jeder Staat, für den die Waffen doch getragen würden, wäre seine Einrichtung auch noch so idealistisch, doch zugleich die Makel der Wirklichkeit an sich tragen müßte, und ein in dieser Verachtung Erzogener leicht unwürdig fände, ihn heldenmüthig zu vertheidigen. — Wenn ihr aber sagt, daß Leonhard nicht dem Christenthum, sondern der Religion überhaupt abhold sich zeige, so verstattet hier ebenfalls ein Wort der Milderung zu versuchen. Denn es ist seit einiger Zeit unter uns immer allgemeiner geworden, eine

Beschaffenheit der Seele, die man Religion nennt, für das unbedingt Höchste des Menschen zu verkündigen. Aber das Beste außer dem All-
 befassenden ist einseitig und wirkt zurückstoßend, sobald es etwas für sich
 seyn will. So haben die meisten Religion nur begriffen als eine Hin-
 neigung oder Anziehung der Seele zum Göttlichen, als Andacht, An-
 betung, Ahndung; und auch unter euch, obwohl man es mehr aus dem
 Ganzen merken als aus einzelnen Aeußerungen schließen kann, hat sie
 mehr oder weniger einen ähnlichen Beigeschmack von Subjektivität ange-
 nommen. Was aber werdet ihr für höher halten, die Anbetung, An-
 dacht, Ahndung, wobei die Seele immer als etwas außer Gott Befind-
 liches, dem er als Gegenstand vorschwebt, verharret, oder die Einigkeit
 des ganzen Wesens der Seele mit Gott? Seht doch auch Christus dieses
 als das Höchste, daß wir Gott ähnlich werden sollen. Das ist die wahre
 Religion, der ächte Gottes=Dienst, daß ein jeder, als ein Organ
 Gottes, in innerlicher Einigkeit mit dem in allem lebenden und wirk-
 samen Wesen seine Stelle kräftig und freudig erfülle, die er im Ganzen
 der Dinge hat, ohne aus ihm herauszutreten, wie auch das Ewige nicht
 aus sich heraustritt, sondern, selig und beständig, in sich bleibt. Nicht
 die Betrachtung verwerfe ich; denn eben das Versinken der Seele in
 das All mit allen ihren Kräften nenne ich Betrachtung, von welcher
 dann das Thun und Leben nicht verschieden, sondern die selbst das
 Seyn und das Handeln ist. Wie der einzelne Ton aus der Melodie
 nicht weichen soll und über das Ganze abgesondert reflektiren, sondern
 an seiner Stelle voll und rein erklingen, so der Mensch. Es gibt
 daher einen Zustand der Seele, in welchem auch die Religion in jenem
 Sinn als eine Einseitigkeit verschwindet, so daß auch ein anderer als
 Leonhard ihr auf diese Weise nicht mit Unrecht zu widerstreben scheinen
 könnte. Und hättet ihr diese rechte und große Melodie, diesen wahren
 Kirchenstyl schon gefunden, so könntet ihr keine Verächter mehr haben,
 weder gebildete noch ungebildete. Es würde jeder willig in eurer Ge-
 meinschaft seyn, weil jeder Gott auf seine Weise ausdrücken und ver-
 künden möchte.“

„Nachdem ich nun nicht ohne Liebe, eingedenk, daß auch im Himmel

über einen Sünder, der sich zum Guten wendet, mehr Freude sey wie über neunundneunzig Gerechte, dem Unchristlichen das Wort geredet, wende ich mich zu den Christlichgesinnten, wovon der erste, Ernst, sich und euch auf eine für mich völlig deutliche Weise ausgesprochen, als er sagte: „Wir selbst fangen im Zwiespalt an und gelangen erst zur Uebereinstimmung durch die Erlösung, welche nichts anderes ist als die Aufhebung jener Gegensätze, und die darum nur von dem ausgehen kann, für den sie nicht erst durften aufgehoben werden“ (dem unmittelbaren Gottessohn). Darin aber stimme ich ihm bei, wenn er bald darauf als die allgemeinste, auch unabhängig von allem Historischen noch bestehende Idee des Festes die nothwendige Idee des Erlösers angibt. Ich halte sogar eben diese Idee der Erlösung für die Geburt des Christenthums selbst; aber auch nur für seine Geburt. Denn alle Erlösung ist nur Befreiung von einem vorhandenen Uebel oder einer Schranke, und also nur der negative Anfang einer neuen Welt; denn der erlöst, erlöst nicht, damit nichts anderes werde, sondern damit es werden könne. Und nach diesem Anderen, diesem Positiven, das dem Anfang des Christenthums, der Erlösung, folgen sollte und erst das eigentliche Christenthum selber ist, fragen wir. Wäre nämlich keine Folge der Erlösung, und dürfte sie nicht, nachdem sie Christus verkündet, als für alle in der That und für immer geschehen angenommen werden, so wäre nur immer noch der Anfang und nicht das Christenthum selber, und ihr könntet dann wirklich nur das Kind Jesu jedesmal wieder mit Blumen und güldenen Spangen zieren. Ist aber der Erlöser einmal geboren, und die Erlösung, wie sie von Ewigkeit geschehen war, in der Zeit geoffenbart und verwirklicht, so ist es nicht an dem, daß wir in dem Zwiespalt anfangend erst zur Erlösung gelangen, sondern vielmehr, daß wir von der Erlösung anfangend unmittelbar und zuerst in der Ewigkeit leben. Nehmet also einmal an, daß wir erlöst sind, und saget ab der alten Kleinmüthigkeit und Sorge, und freuet euch der Freiheit, damit euch Christus befreiet hat. Zeigt „das Leben und die Freude der ursprünglichen Natur, in der jene Gegensätze gar nicht stattfinden zwischen der Erscheinung und dem Wesen, der Zeit und

der Ewigkeit“, und sprecht ferner nicht, „daß es nicht unser Leben sey“; denn eben damit saget ihr, daß wir durch Christus nicht erlöst sind. Denn der Widerspruch des Wesens und der Erscheinung, der Ewigkeit und der Zeit gebietet den Tod und die Sünde und die Hölle. Christus aber, saget ihr selbst, hat den Tod überwunden, die Sünde hinweggenommen, über die Hölle den Triumph davongetragen. Und hat nicht Er selber das Positive uns verheißen, da er den Paraklet zu senden versprach, den aufmunternden, antreibenden, erheiternden Geist, der euch in alle Wahrheit leiten sollte, wohl wissend, daß er das Werk nicht vollendet durch die Erlösung, wie er selbst spricht: „Ich habe euch noch viel zu sagen, aber ihr könnet es jetzt nicht tragen. Wenn aber jener, der Geist der Wahrheit, kommen wird, der wird es euch sagen.“ — Wähnet daher nicht, daß die bloß wiederholte Feier der Geburt des welterlösenden Kindes den Herrn wiederbringe. Er muß aus eigener Macht wieder kommen, und er wird wieder kommen, durch den Mund nicht bloßer Feierer, sondern berufener Propheten, und der da ein Kind war, und das Werk seiner Lehre nur bis zu seiner Geburt geführt, wird sie darstellen in voller Männlichkeit und mit der Glorie seines Reichs die neue Welt erfüllen.“

„Dieser bringt nun der Gedanke, und mystisch, wie er selbst zuvor uns ankündigt, aber zugleich in die Freiheit einer allgemeineren Anschauung den Gegenstand des Festes hinausrückend, ja den Menschen an sich mit dem Erdgeist befreundend, tritt die letzte Rede, Eduards, hervor, so daß, indem er dieß Blatt aufschlägt, auch hier einer, wie Faust, freudig sprechen möchte: Du, Geist der Erde, bist mir näher — bald aber, und nachdem sich die Erscheinung auf eine fast magische Weise umgestaltet und zusammengezogen, mit abgewendetem Gesicht wie jener ausrufen: Weh ich ertrag dich nicht! Denn euch andere zwar, die ihr die Rede sprechen hörtet, mag gedünkt haben, daß eure Gedanken der raschen Folge von Verknüpfungen, wodurch der Geist, dem zuvor die Erde der Tempel und Leib, alles was lebt Organ war, in die engen Mauern und dumpfen Hallen der Kirche sich zusammenzieht, nur nicht haben nachkommen können; mir aber, der diese Folge schriftlich

vor sich hat, und ihr, verweilend, nachgehen konnte, hat sie doch fast seltsam gedünkt durch ihre Leichtigkeit und Behendigkeit, so daß es gewiß ein Geist war, der hier erschien, wenn auch nicht der Erdgeist. Zuvörderst indeß, um in diese Weise mystischer Auslegung einzugehen, möchte es wohl dem Fest und allgemeinerer Deutung gemäß seyn, zum Gegenstand desselben egoistisch nur uns selbst, wie wir insgesammt sind, oder das Menschengeschlecht zu machen, der jungfräulichen, ewig blühenden Mutter aber, der Natur, nicht zu gedenken, die doch stets und unzertrennlich mit dem Geborenen erscheint? — Der Erdgeist dann, wie er ewig der Mensch an sich ist, soll im Einzelnen auch noch als dieser werden, nämlich als das An-sich des Menschen sich wieder erkennen im Einzelnen, welches so ausgedrückt ist, daß er werden soll als des Menschen Gedanke und als der Gedanke eines gemeinschaftlichen Lebens. „Nur wenn der Einzelne, sagte der Redende, die Menschheit als eine lebendige Gemeinschaft der Einzelnen anschaut und erkennt, ihren Geist und Bewußtseyn in sich trägt und in ihr das abgesonderte Daseyn verliert und wiederfindet, nur dann hat er das höhere Leben und den Frieden Gottes in sich — diese Gemeinschaft aber, fuhr er fort, durch welche so der Mensch an-sich dargestellt oder wiederhergestellt wird, ist die Kirche.“ Ist das nun auch eure Meinung, ihr anderen Redenden, daß das Werk des Erdgeistes zuletzt sich mit dem Menschenwerk, der Kirche, schließe? Denn einige üben das wohl sonst, daß sie sich erst ein Wort nur als poetisch oder in anderer und höherer Bedeutung als der gewöhnlichen zugeben lassen, hernachmals aber doch einen ganz unpoetischen Gebrauch davon machen, und alles, was sonst damit verknüpft wurde, wieder an dasselbe anknüpfen. Nun fürchte ich sehr, ob euch mit dem Wort Kirche etwas Ähnliches begegnet; wie da sie zuerst nur aus einer Geburt des Erdgeistes in Gedanken, ferner als eine Gemeinschaft durch Gesinnung herbeigeführt wurde, dennoch gleich nachher der Redende sagt, daß sie von denen, die die Wissenschaft besitzen, nur äußerlich verleugnet werden könne — wo sie also schon ein Aeußerliches geworden und zwar wiederum ein solches, das Gebildete verleugnen; ferner, daß die Frauen, weil das höhere Bewußtseyn

bei ihnen in der Empfindung sey, darum um so inniger und ausschließender der Kirche anhangen, welches alles anzeigt, daß sie eine Beschränkung und Absonderung, wenn nicht in euren Gedanken, doch in denen des Redenden ist, also auch eine menschliche Anstalt, und von Menschenhänden errichtet. — Wollte er aber sagen: die Kirche auch so genommen, als Anstalt nämlich, sey doch eine nothwendige und ewige Idee, so scheint er mir hiemit den eignen ersten Aeußerungen zu widersprechen. Denn es soll der Erdgeist auch im Einzelnen als das An-sich der Menschheit werden oder sich erkennen; wie aber wäre dieß möglich, außer durch Zurückführung des allgemeinen Bewußtseyns der Menschheit auf das, was sie in That und Wahrheit von Ewigkeit schon ist; ich meine auf die vollkommene Freiheit und Einigkeit des Daseyns, in welcher keine Schranke ist, keine Ausschließung und somit auch keine Kirche.“

„Auch dieses aber hat mir unverständlich gebüñt und fast widersprechend, daß, da der Redende — nicht ohne Beziehung auf seinen Vorgänger, wie mir schien — von dem Menschen an sich sagte: es sey kein Verderben und kein Abfall und kein Bedürfniß der Erlösung in ihm, er von dem, was er die Kirche nennt, nämlich der Gemeinschaft, durch die der Mensch an sich dargestellt wird, dasselbe sagen müßte, daß nämlich durch die Existenz der Kirche jenes alles schon als aufgehoben, weggewischt und getilgt, als wäre es nie gewesen, angesehen werden müsse, dennoch aber nachher von ihr geredet wird als von einem Mittel der Wiedergeburt, und gesagt, daß wir (die Einzelnen) wiedergeboren werden durch den Geist der Kirche. So ist also die Kirche nicht die Darstellung und Feier der schon hergestellten ursprünglichen Einigkeit, sondern nur das Mittel zu ihrer Herstellung, und setzt das Verderben und den Abfall voraus: Heil- und Sühnmittel sind ihr Gefolge; weit entfernt die ursprüngliche Gesundheit der reinen von allem Gegensatz freien Natur darzustellen, ist sie in der Gebrechlichkeit und Sündlichkeit befangen, und nicht mehr ewige Idee, sondern zeitliches Mittel. — Wenn ihr mich aber nun dagegen zur Rede setztet, was ich selbst dann statt der Kirche wollen könnte, so würde ich sagen:

die öffentliche, allgemeine, im Geist und Herzen eines Volkes lebende Religion, von welcher getrennt seyn zu wollen ebenso thöricht wäre, als von der Nation selbst getrennt seyn, oder der allgemein belebenden Luft entfliehen zu wollen, die uns alle umschließt. Denn eben dadurch, daß ihr die Religion und was ihr Kirche nennt völlig von dem scheidet, ja ihm entgegensetzt, was außerdem ein Volk als Ganzheit vereinigt, verwandelt ihr sie in etwas Particulares und dem Gemeinsamen Widerstrebendes, dem Sinn dessen entgegen, der seine Gemeinde mit demselben Wort (*ἐκκλησία*) bezeichnete, womit sonst die sichtbare und als sichtbar sich darstellende Gemeinschaft eines Volkes ausgedrückt wurde, wie der, welcher wohl der Sprache mächtig war und die Bedeutung der Worte kannte, es nicht durch Kirche, sondern durch Gemeinde verdeutschte. Indem ihr nun diese Gemeinschaft dem öffentlichen Verein entgegensetzt, gebt ihr nicht nur zu, daß es für den von jenem sich trennenden noch ein anderes Leben in und mit seinem Volke, durch die andere Gemeinschaft, gibt, und machet ihm damit die Abtrünnigkeit möglich, sondern auch ihr selbst, eurer Gemeinschaft, gebt ihr ein Verhältniß des Streits, und verwandelt die *Ecclesia triumphans*, die, durch sich selbst groß, verschmähte gegen Ungläubige zu kämpfen und sie damit anzuerkennen (da vielmehr, wer nicht völlig nichtig ist, von selbst in ihr leben wird), in die *Ecclesia militans*, aus der, weil auf ihrer Seite das Unrecht ist, mit Recht endlich die *oppressa* wird. — Ist es aber der Erdgeist oder der allgemeine, ihnen unbewußte Geist der Dinge, der sich durch die Menschheit offenbar werden soll; so muß diese bewußte Gemeinschaft, welche sich in der öffentlichen Religion ausdrückt, die Menschen ebenso frei vereinigen, wie jene ursprüngliche des Universums die Dinge vereinigte, so daß keine Eigenheit durch die des anderen unterdrückt wird, kein innerstes Gefühl gegen das des anderen sich zu sträuben hat, welches das Grundgebrechen eurer Kirche ist. Es soll, wie ihr selbst eingestehen müßt, wenn ihr von dieser Idee nicht willkürlich ablenken wollt, die Gemeinschaft eine solche seyn, daß nicht das Subjekt mit dem Subjekt übereinzustimmen habe, welches unheilig ist und den Haß gebiert, sondern jeder mit dem gemeinschaftlichen

Bande, das alles trägt und erhält und eben darum die Liebe ist. Dieses scheint auch der Gedanke des göttlichen Lehrers und der nachfolgenden Verkünder gewesen zu seyn, welche die Menschheit als wahrhaft eins anschauend und jede Scheidewand aufhebend, vorher sagten, es werde die Zeit kommen, da ihr Gott im Geist und in der Wahrheit anbeten werdet, da keine Satzungen mehr seyn werden, keine Priester und Leviten, sondern Christus, das heißt der lebendige Gott als Alles und in Allem.“

Hat der Redner nun auf diese Weise das Ganze zu beleben gesucht, so bietet sich die Bemerkung dar, wie er von den verschiedenen Standpunkten doch immer zuletzt auf Eines gekommen, woraus der Glaube erwächst, daß alles Uebrige nur Spiel, dieses aber das Wahre gewesen. Nicht aber glaubt er hiemit gegen den Verfasser des Werkes geredet zu haben; denn wer weiß, welche Gedanken der hegt, welcher selbst nicht erscheint, und der, wenn er die bestimmten und wirklichen religiösen Ansichten von Individuen unserer Zeit mit ihren Gegensätzen und Eigenheiten darzustellen die Absicht hatte, eben durch den reinen Ausdruck subjektiver Denkweisen am meisten die Gewalt objektiver Darstellung erprobt. Und wieder in den Gesichtspunkt der künstlerischen Einheit des mit äußerster Feinheit ausgearbeiteten Ganzen zurücktretend, gibt er dem Verfasser dasselbe unangetastet zurück, und mit desto größerer Bewunderung, als der Verfasser der Reden über die Religion hiedurch beurlundet, daß ihm das zierliche Maß wie die Kraft zu Gebot stehet.

Der Streit des Philanthropinismus und Humanismus
in der Theorie des Erziehungsunterrichts unserer
Zeit dargestellt von Friedrich Immanuel Nietham-
mer. Jena, 1808. ¹

Gegenwärtige Schrift wird sich, wir zweifeln nicht, bereits in den Händen aller befinden, denen Erziehung und Unterricht wichtige Gegenstände sind. Sie bekannt zu machen oder erst zu verbreiten, ist diese Anzeige nicht geschrieben; auch sind uns andere Blätter im allgemeinen Lobe derselben zuborgekommen. Aber die Gründlichkeit der Ausführung und die dialektische Natur der Untersuchung selbst reizen, statt sich auf die bloße Anzeige zu beschränken, ein wissenschaftliches Wort darüber zu sprechen, und die Schrift eben von dieser Seite zu nehmen, durch welche sie sich von den gewöhnlichen pädagogischen Schriften unterscheidet.

Zuerst etwas von der historischen Beziehung derselben und ihrem Interesse für die Zeit. Vor ohngefähr dreißig Jahren, da ein unruhiger Geist der Veränderung, ein unbestimmter Ueberdruß des Vorhandenen sich zu zeigen anfang, und bei mangelnder Kraft zur Verbesserung von Grund aus alles im Einzelnen versucht wurde, sollte das Heil der Welt auf einmal durch eine Umwälzung der bisherigen Erziehungs- und Unterrichtsart bewirkt werden. Zwar der Geist der öffentlichen Anstalten war nicht so leicht und schnell, als die Verbesserer wünschten, auszutreiben; sie mußten sich daher auf Privatunternehmungen einschränken, und errichteten Anstalten auf eigne Hand, die, dem

¹ Aus der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung 1809, Nro. 13, 14, 15.

sentimentalen Treiben der Zeit gemäß, den Namen Philanthropine erhielten, der auf Armen- und Besserungshäuser oder auf Anstalten für Gebrechliche und Blödsinnige ebenso gut gepaßt haben würde. Inzwischen war mit diesen die neue Pädagogik zur Welt geboren, die alte, welche in obiger Schrift Humanismus genannt wird, mit der neuen oder dem Philanthropinismus in offenen Krieg versetzt; durch hundert Eingänge drang dieser zuerst in die häusliche Erziehung; in der öffentlichen brachte er wenigstens einen Zustand der Unruhe und des Schwankens hervor. Später erst, da niemand mehr sich dessen versah, erschien er in einem Staat, dessen mächtige Fortschritte zur Verbesserung längst die allgemeine Aufmerksamkeit erregt hatten, in neuer Gestalt und zum öffentlichen Unterrichtssysteme entwickelt: ein Phänomen, das viele unbegreiflich blünte. Bei dem ungleichen Fortgange der Cultur in den verschiedenen Theilen Deutschlands war es zwar nichts Ungewöhnliches, daß, was in dem einen längst wieder aufgegeben war, in dem anderen erst fest zu wurzeln und zu blühen anfang. Aber eben durch dieses spätere Wiederaufleben traf der Philanthropinismus mit der allgemeinen philosophischen Bewegung zusammen, welche da, wo Mönch- und Pfaffen- thum zwar der Materie nach schnell und leicht hinweggeschafft worden waren, die Form aber und das ganze Gepräge des Geistes, welches sie ertheilten, desto unverilglicher hastete, eine neue Scholastik eigener Art erzeugen mußte, die um so barbarischer war, als eben dort das Studium des klassischen Alterthums seit undenklichen Zeiten danieder gelegen, und nie zu seinem wahren Zwecke sich erhoben hatte. Durch Verbindung dieser beiden Umstände mußte der Philanthropinismus eine für die öffentliche Erziehung, für die Freiheit des Geistes und die wahren Fortschritte der Bildung weit gefährlichere Gestalt gewinnen. Wir glaubten so viel über ein Phänomen bemerken zu müssen, das bei den gegebenen Umständen fast unvermeidlich sich zeigen mußte, und welches als ein nothwendiges zu begreifen viel besser war, als Absichten zu erdichten, die gar nicht stattfanden.

Abgesehen aber von jeder besonderen Beziehung hat der Streit beider Unterrichtssysteme ein allgemeines Interesse und eine rein

wissenschaftliche Bedeutung. Weit entfernt, daß er in diesem Sinn bereits geschlichtet wäre, möchten wir sagen, daß er noch gar nicht recht angefangen habe. Eine Menge Grundsätze, die mittelbar oder unmittelbar dem Philanthropinismus angehören, haben sich in die entgegengesetzten Systeme eingeschlichen. Wie viele, die jener sogenannten Aufklärung — einer wahren Entgeistung der Nation nach dem Ausdruck des Verfassers (S. 18) — sonst sich widersetzt hatten, sind ihrer Einwirkung selbst nicht entgangen, und zeigen sich jetzt erst in der letzten Herzensmeinung einig mit ihr! Wo alles so unrein und gemischt ist, da kann der wahre Streit noch nicht angefangen haben. Der große Scheidungsproceß des Guten und des Schlechten beginnt erst jetzt; auch in der wichtigen Sache der Theorie des Erziehungsunterrichtes ist er durch vorliegende Schrift erst wirklich eingeleitet.

Oder soll etwa nur unbedingt das Alte wiederhergestellt werden, ein Mittel, wozu Mangel an selbstschaffender Kraft und Verzagtheit nach so vielem Mißlungenen jetzt allgemein greift? Nur jemand, der, ganz in die Schranken seiner Schule gebannt, nie einen freien Blick in die Weltzustände geworfen, könnte der Meinung seyn, daß, während alle Bedingungen des Lebens so mächtig verändert, die Forderungen der Welt an uns so ganz andere geworden, alle Verhältnisse erneuert oder in der Erneuerung begriffen sind, Unterricht und Erziehung allein der Umschaffung nicht bedürfen. Ein einfacheres, eben darum kräftigeres, auf größere Grundsätze gebautes System der Erziehung ist dringendes Bedürfnis. Die Schuld des Geschehenen, der Schwäche des jetzt handelnden Geschlechts und seiner Verirrungen, können, wenn man einmal auf Erziehung als eine Quelle derselben zurückgehen will, doch wahrlich nicht die Neuerungsversuche allein tragen; wo hat denn die alte Schule die praktisch-großen Männer gebildet, deren die Zeit bedurfte? Hat, während jene nach einer flachen Gemeinnützigkeit strebten, diese nicht im Gegentheil immer mehr vom Leben sich zurückgezogen, engherzig von Welt und allgemein-menschlichem Wirken sich losgesagt? Am unerträglichsten aber dünkt, wenn das, was nicht einmal jenen schwachen Versuchen

mit Erfolg entgegengewirkt, was sich ohnmächtig gezeigt das Geringste zu retten, unserem Zeitalter wieder als Arzneitrank angeboten oder gar aufgedrungen werden soll. Auch dem dunkelsten Streben zur Veränderung liegt gewöhnlich ein richtiger, wenn schon nicht begriffener Instinkt zum Grunde. So war das oben erwähnte unbestimmte Verlangen nach etwas Neuem ein Vorzeichen der kommenden Ereignisse, das, besser verstanden, diesen selbst eine andere Wendung geben konnte. Ein solches dunkles Gefühl hat auch die philanthropinisch sich nennenden Bestrebungen, den Erziehungsunterricht umzuändern, geleitet. Unsere Sache ist jetzt, es deutlich zu machen und zum Bewußtseyn zu erheben. So zeigte dieses Gefühl sich als Streben nach dem Gemeinnützlichen ohne Einsicht, worin das wirklich Gemeinnützliche bestehe. Uns sollte dieß nun klar geworden seyn. Dem älteren System lag von Anfang mehr klare Einsicht und selbst wissenschaftliche Erkenntniß zum Grunde; aber hat sich der ursprüngliche Sinn aus ihm nicht wie aus so manchen anderen Systemen verloren? Auch der Gedanke also, den Streit beider Unterrichtssysteme so zu führen, daß das relativ-Wahre eines jeden, gegenseitig sich berichtigend, das vollkommen-Wahre zum Produkt gebe, ist ganz an der Zeit und einer wissenschaftlichen Ausführung würdig.

Bei jeder Untersuchung eines Streites, die besonders eine Ausgleichung beabsichtigt, ist die Auffindung des Grundgegensatzes das Wichtigste. Der für den gegenwärtigen Streit gefundene möchte so ziemlich für den Streit der ganzen Zeit gefunden seyn. Der Verfasser beschäftigt sich mit dieser Aufgabe im zweiten Abschnitt, der daher die Ueberschrift: Wissenschaftliche Begründung der Untersuchung, führt. Das rechte Wort desselben meint der Verfasser zwar anfangs in den Begriffen von Animalität und Rationalität gefunden zu haben, die im Menschen coexistiren sollen; und in der That ist der Gegensatz weit genug, um recht viel auf ihn zurückführen zu können. Allein die spätere Bemerkung (S. 67), daß im Menschen nirgends ein Punkt sich aufzeigen lasse, wo reine Thierheit anhebe, daß (S. 68) diese im Menschen durch die Verbindung mit der Vernunft nicht nur (negativ)

aufgehört habe Thierheit zu sehn, sondern etwas positiv-anderes geworden und selbst geheiligt (§. 40) sehn, scheint zu beweisen, daß für den Menschen überhaupt dieser Gegensatz zu weit gewählt sehn möchte. Ist im Menschen die Thierheit bereits von der Geistigkeit durchdrungen, der Leib, wie der Verfasser sagt, ein Tempel des heiligen Geistes, so ist der Gegensatz schon durch das Wesen des Menschen als solchen aufgelöst; ein höherer und anderer muß hervortreten. Wir glauben daher diese Ausdrücke nicht strengwissenschaftlich, sondern ohngefähr so nehmen zu müssen, wie die anderen von Erde und Himmel, um Reales und Ideales zu bezeichnen. Vielleicht sind sie einer Nachgiebigkeit gegen das Gangbare zuzuschreiben, die bei der Absicht der Allgemeinverständlichkeit keinen Tadel verdient. Bekanntlich hat die Antithese von Thierheit und Geistigkeit in unserer Literatur eine gewisse Popularität erlangt, indem sie theils als polemisches Mittel dienen muß (obgleich die Zeiten der Encyclopädisten längst vorüber sind), theils darum unentbehrlich ist, weil es sonst in manchen Systemen an einem Erklärungsgrund des Bösen und der Verderbtheit der menschlichen Natur fehlen würde, den man da, wo er wirklich ist, entweder nicht sehen kann oder nicht sehen will. Auf die nämliche Art erklären wir es auch, wenn als parallele Ausdrücke jener beiden die von Vernunft und Zweckverstand gebraucht werden. Denn die esoterische Meinung des überall scharf bestimmenden und genau unterscheidenden Verfassers kann es nicht sehn, daß uns der Kunstverstand mit den Thieren gemein sey; etwas, das völlig die Begriffe von Menschheit und Thierheit verwirrt. Die Kunst, die vom Thiere ausgelibt wird, ist in Ansehung seiner eine durchaus blinde, mit keinem Bewußtseyn eines Zwecks verbundene; in ihm handelt ein anderes als es selbst. Verstand setzt Persönlichkeit voraus, und zu einer Zeit, da leider von Menschen so wenig überflüssiger Verstand gezeigt worden, thut es wahrlich nicht Noth, ihn freigebig den Thieren zukommen zu lassen. Wir glauben also, um den wahren Sinn des Verfassers nicht zu verfehlen, uns besser an die freieren Ausdrücke des Gegensatzes in folgenden Wendungen zu halten. „Dem einen System ist der Mensch lauterer Geist, das Leben im Idealen seine einzig wahre

Bestimmung. Nach dem anderen hat das geistige Leben keine Selbstständigkeit, und das Schaffen und Wirken in der Sinnenwelt ist die einzig sichere Bestimmung des Menschen. Jenes verschmäht alle Bildung für äußere Zwecke, alle Bemühung um die Mittel, welche zur Verwirklichung der Ideen in der Außenwelt nothwendig sind; das andere hat gar nicht die Bildung des Geistes an sich, sondern die für bloß äußere Zwecke, zum künftigen Veruf und Fortkommen in der Welt, zur letzten Absicht.“ Aber nur worin jene Mittel, oder, genauer zu reden, worin jenes — doch wohl ebenfalls positive — Princip bestehe, durch dessen Kraft der Mensch Ideen in der Außenwelt verwirklicht — darüber hätten wir die bestimmte Erklärung vom Verfasser gewünscht. Denn wenn etwa darunter wieder nur Kenntnisse verstanden werden, z. B. die sogenannte Kenntniß der Welt, des Menschen, der positiven Einrichtungen u. s. f. (S. 42), so geht uns der Gegensatz unverfehens wieder verloren; wir bleiben auch damit nur in der Sphäre des Geistigen stehen.

Sollte der wahre hier allein zu suchende Gegensatz nicht folgender seyn? — Der Vernunft, die als das Vernehmende und Allgemeine in Ansehung des Menschen mehr den Charakter der Ruhe und Hingebung hat, kann bloß das Thätige, Selbstwirkende, mit Einem Worte die Persönlichkeit entgegengesetzt werden. Jene, die Vernunft, bestimmt an dem Menschen überall nur seinen Gattungsbegriff, seinen allgemeinen Wesenscharakter; diese, die Persönlichkeit, ist es, nach welcher wir die besondere Tüchtigkeit und Trefflichkeit des Menschen schätzen, so daß z. B. ein vernünftiger Mann genannt zu werden (das Allgemeinste, was von einem Menschen ausgesagt werden kann) ein fast ebenso zweideutiges Lob ist, als das andere, ein guter Mann zu heißen, während dagegen Persönlichkeit an und für sich und ohne weiteren Zusatz Lob erhält. In der That fassen wir alle Tugenden und Eigenschaften, welche der Mensch in kräftiger Verwirklichung der Ideen zeigt, unter diesem Namen zusammen. Außerdem ist auch nicht zu leugnen, daß das ganze Streben des modernen Humanismus ganz auf die Cultur und unverhältnißmäßige Erhebung jener unpersönlichen Eigenschaften zing, die persönlichen aber als etwas Schlechtes und gering zu Schätzendes

bei Seite liegen blieben. Es ist, als hätte Ein Schicksal die äußeren Ereignisse und die inneren Geistesrichtungen bestimmt, als hätte alle Selbstheit und Ichheit, nachdem die Nation ihre Persönlichkeit längst verloren, auch im Individuum mit Stumpf und Stiel ausgerottet werden sollen. Woher sonst im Inneren unserer Nation jenes absichtliche und bewußte Wüthen gegen hervorragende Individualität, und zwar als solche — woher die Unterdrückung aller Eigenthümlichkeit durch die Uniformirung des Unterrichtes, wogegen der Verfasser (S. 198 ff.) so treffende Worte redet, und durch welche die Auflösung ins Allgemeine bei uns endlich bis zur substanzlosesten Durchsichtigkeit gelangt ist; nicht jener des Demants, die mit der größten Bestimmtheit und Härte der Individualität besteht, sondern der haltungslosen Lust? Woher, ohne ein solches Schicksal anzunehmen, wäre begreiflich, daß eine Philosophie, die kräftiger als eine zuvor die Persönlichkeit erhoben, ja zum allgemeinen Mittelpunkt gemacht, ihrem Urheber unter der Hand zu einer völlig andern geworden, die jede Selbstwirkung, jede eigne Thätigkeit des Menschen nicht kräftig genug zu verdammen weiß? Woher ohne dieses gänzliche Aufgeben aller Persönlichkeit die Kleinmüthigkeit, welche frömmelnder Unvernunft, einer neuen desto widerwärtigeren, weil philosophischen, desto verderblicheren, weil praktischen, Sentimentalität die Thür öffnet, und endlich auf alles eigne Denken, wie schon längst auf das eigne Wollen, verzichten, den Quell der Weisheit im Nichtsthun oder — in den Kirchenvätern suchen heißt? Woher endlich die allgemeine Geringschätzung der Gelehrten in Bezug auf Welt und Leben, als von dieser entschiedenen Unpersönlichkeit bei vermeintlich hoher Bildung, allseitiger Humanität, ja sogar Anpreisung des Alterthums, dessen Muster eben durch die Vereinigung der höchsten und allgemeinsten Bildung mit der bestimmtesten Persönlichkeit unsere Bewunderung erregen? — Mag es seyn, daß kein Philanthropinist den Gegensatz so gedacht (die verkehrtesten Mittel zur Heilung des Uebels haben sie auf jeden Fall ergriffen); dennoch kann das wahre Wort des Gegenseßes nur dieses seyn, denn die Einwendung, daß Erweckung und Bildung der Persönlichkeit der sittlichen Erziehung anheimfalle, und

also bei der Frage nach dem höchsten Zwecke des Unterrichts nicht in Betracht komme, wollen wir niemanden zutrauen. Auch unsere Meinung ist, daß ohne Freiheit des Willens im eigentlichen und wörtlichen Verstande Persönlichkeit ein Unding sey, aber wenn Selbstständigkeit und schaffende — das, was nicht ist, hervorbringende — Kraft der allgemeine Charakter der Persönlichkeit ist, wenn Entschiedenheit, Sicherheit, Gegenwart des Geistes im besonderen Fall ihre bestimmtesten Merkmale sind, so ist einleuchtend, daß nur selbstgeschaffene Begriffe, nur diejenige Sicherheit der Grundsätze, welche aus einer völlig durchgebildeten Weltansicht entspringt, zu der jeder von jedem Punkt aus gelangen und geleitet werden kann, nebst Freiheit von Vorurtheilen (worunter hier alle beschränkende Meinungen verstanden werden) wahre Persönlichkeit geben und die Art sowohl als den Stoff ihrer Aeußerung bestimmen. Darum eben läßt sich zweifeln, ob von dem Unterricht je für sich geredet werden könne, da er ein wesentlicher Theil der Erziehung ist, und beide zusammengenommen erst die wahre Kunst der Menschenbildung ausmachen.

Nach der Erkenntniß und Bestimmung des Gegensatzes ist, das Princip der Entscheidung oder Ausgleichung zu finden, das Wichtigste. Das richtige Princip für den vorliegenden Fall glauben wir bei dem Verfasser schon im ersten (historischen) Abschnitt in den Worten (S. 33) zu finden: „Ein anderer Geist, dem jener der Aufklärung als bloßer Vorläufer Platz gemacht hat, ist mit der Wiederauferweckung des ächten philosophischen Denkens unter uns erschienen. — Dieselbe merkwürdige Reform, welche das Ideale wieder zu der Ehre, Realität zu seyn, hervorgerufen hat, ist in dem ganzen Umfang unserer Bildung, in Wissenschaft und Kunst, Philosophie und Religion, in allen Zweigen des Thuns und des Lebens sichtbar. — Die Idealität der Wahrheit und die Wahrheit des Idealen wird immer allgemeiner und lauter anerkannt, die Stimme derer, die jene Ueberzeugung höhnen, immer heimlicher und schwächer.“ Irren wir uns, oder wäre an Deutlichkeit gewonnen worden, wenn der Verfasser diesen Gesichtspunkt auch zu Anfang des zweiten Abschnitts festgehalten hätte? Denn wenn dort der

Grundfehler beider Systeme in die Einseitigkeit gesetzt wird, indem der Humanismus von den zwei Seiten der menschlichen Natur nur die geistige, der Philanthropinismus nur die thierische ins Auge gefaßt habe, so müßte alsdann das Rechte schon dadurch hervorgehen, daß beide Seiten nur zugleich oder vereinigt ins Auge gefaßt würden, welches der Verfasser (S. 67) ausdrücklich leugnet, und was auch dem Geist seiner ganzen Ansicht widerstreitet. Ist aber der Streit nicht durch Verbindung zu entscheiden, so liegt auch der Grund des Uebels nicht in der Einseitigkeit der Reflexion — in dem Sehen der einen ohne die andere Seite —, sondern vielmehr darin, daß zwei Seiten gesehen wurden, ein Gegensatz gesucht, wo keiner war — in der Annahme, daß es eine geistige Thätigkeit gebe, die nicht zugleich real, und eine reale, die nicht zugleich geistig wäre. Diesen Grundfehler haben beide Systeme gemein, und die vom Verfasser angegebene Einseitigkeit ist erst eine Folge desselben. Der Verfasser, der überall mit logischer Genauigkeit zu Werke geht, wird uns diese für die Klarheit der Entscheidung wichtige Bemerkung nicht als Sylbenstecherei auslegen. Daß er sich auf die angegebene Art ausdrückt, daran hat ohne Zweifel nur die gewählte Bezeichnung des Gegensatzes Schuld. Denn zwischen Rationalität und Animalität als solchen ist allerdings ein vollkommener Gegensatz. Wo diese ist, kann jene eben darum nicht seyn, und umgekehrt wo jene ist — versteht sich als persönliche Rationalität, nicht als die allgemeine, die freilich in jedem Stein und Thier ist — muß diese, die Animalität, aufgehört haben, und in ein Höheres verklärt seyn. Daß der Humanismus, der ausgeartete nämlich, wie ihn der Verfasser an mehreren Stellen schildert, diesen Gegensatz so gemacht, ist freilich unleugbar; wenn er aber das Animalische, als das vermeintlich böse Princip, herabzusetzen und zu schwächen, das andere dagegen zu erhöhen suchte, so lag der Fehler nicht in dieser, nach der Voraussetzung vielmehr lobenswerthen Einseitigkeit, sondern in der Annahme, daß im Menschen, wo offenbar ein höherer Kampf beginnt, die Geistigkeit ihren Gegensatz in der Thierheit habe. Der alte und ächte Humanismus kannte diese moderne Polemik gegen den Animalismus keineswegs, und wußte diesen überhaupt mit

mehr Geistesfreiheit zu nehmen, wie die wohlfürsorgenden Stiftungen für Lebensnahrung und Nothdurft der Studirenden beweisen — ebenso viele Denkmäler der alten Pädagogik, vergleichen, seines Namens ohnerachtet, der Philanthropinismus keine aufzuweisen hat, der nur seine Verwalter zu bereichern diene —, wie ferner die Sorge für Bildung körperlicher Kraft und Gewandtheit auf unseren Universitäten beweist, wo seit den ältesten Zeiten Meister in allen Leibesübungen angestellt sind, welche erst ein Pedantismus neuerer und trübseliger Art zu verschrecken Miene gemacht hat. Wir wenden die obige Bemerkung gleich auf die Entscheidung der allgemeinsten Streitpunkte über den Zweck des Erziehungsunterrichts an, wovon der Verfasser zu Anfang des dritten Abschnitts handelt. Der erste ist, ob jener Zweck in der Bildung des Geistes an sich, oder in der Bildung und Vorbereitung zum künftigen Beruf bestehe? Der Fehler beider Systeme liegt auch hier nicht in einer Einseitigkeit der Reflexion auf die eine oder andere der jenen beiden Zwecken entsprechenden Thätigkeiten, sondern in der Einseitigkeit des Begriffs von einer jeden; in der Annahme, daß geistige und Berufsthätigkeit überhaupt reell unterscheidbar seyen. Das nämlich war die mit Triumph vorgebrachte Weisheit, daß die höchste intellektuelle Bildung für das eigentliche Leben unnütz, und daß die wahrhaft praktische Thätigkeit eine von der ideellen gänzlich unabhängige sey. Auch diese Meinung hatten wieder beide Theile gemein. War sie gleich ein Produkt der modernen Aufklärerei, so stimmte der große Haufen der Humanisten doch willig mit ein. Wer bekannte lauter als sie selber die Unfruchtbarkeit der Ideen für das Leben und die Unnützlichkeit aller Speculation? Eine Behauptung, die sie bald wahr machten. Denn eben indem sie die Wissenschaft mehr und mehr zu dem Bedürfniß des Alltagsgebrauchs herabzogen, oder in eine völlig unfruchtbare Gelehrsamkeit verwandelten, gingen in ihr die Ideen, und damit alle praktische Kraft aus, so daß ihr das Leben in Kurzem über den Kopf gewachsen war. Die wenigen, die jene reine und unbedingte Liebe der Wissenschaft um der Wissenschaft, der Ideen um der Ideen willen, welche die früheren Zeitalter erhoben hatte, noch in sich empfanden,

zogen sich freiwillig oder gezwungen von Welt und Leben zurück. Die ächten Jünger jener Meister aber waren entweder für das praktische Leben wirklich gründlich verborben, oder zwar gemeinnützlich und flach genug gebildet, aber durch ihre Ideenlosigkeit unfähig, selbständig in die Zeit, die ihnen zu groß war, einzugreifen. Um die Verwirrung zu vollenden, wurde dieser endlich allgemein gefühlte Mangel praktischer Kraft dem wahren Humanismus zugeschrieben, und dem Uebel durch eine noch vollkommenere und weitere Ausführung des Philanthropinismus zu steuern gesucht. Des ächten, freilich schon uralten, Humanismus Meinung war: Wissenschaft und geistige Bildung seyen das Salz der Erde; zum Verfall eile ein Volk, wenn entweder das Salz dumm, d. h. die Weisen unfähig würden zu regieren, oder umgekehrt mit der Dummheit gesalzt würde, d. h. die Unweisen regierten.

Auf diese Ueberzeugung, welche die Kraft voriger Jahrhunderte war, das-unfrige zurückzuführen, strebt mit Würde und Ernst die vorliegende Schrift. Sie entscheidet unbedingt für den (richtig verstandenen) Humanismus, offenbar nur in der angegebenen Voraussetzung. Die behauptete Identität ist nämlich nicht etwa als Gleichheit zu verstehen — Begriffe die jeder genaue Sprachgebrauch, jede Logik unterscheiden lehrt —; der Sinn ist, daß das Positive beider Thätigkeiten ein und dasselbe, der Nerv praktischer Thätigkeit selbst die geistige sey. Jeder Gegensatz, in dem sich findet, daß das eine (richtig verstanden) das andere begreift, dieses also das Begriffene von jenem ist, muß nach dem Princip der Unterordnung entschieden werden. Eben dieses ist das durchgängig vom Verfasser Angenommene. Kein Wunder also, daß der Humanismus überall entschieden Recht behält, und es bedurfte deshalb keiner Versicherung von Unparteilichkeit (S. 74). — „Wer für das Unbedingte gebildet ist, sagt der Verfasser S. 101, der ist allein eigentlich gebildet, und bringt Bildung auch zum Bedingten mit. Wer eine andere Realität als die der Erde kennen, und eine höhere Bestimmung seines Lebens glauben gelernt hat, für den hat das Leben einen ganz andern Ernst als den der Noth. Nur dieser macht kleinlich und gemein, der andere erhebt den Menschen.“ — „Dem Blick,

der an Gegenständen der Innenwelt sich gelübt hat, wird auch die Dinge der Außenwelt zu durchschauen weit eher möglich seyn, als dem, der sich mit noch so viel Sachen, d. h. Aeußerlichkeiten, abgegeben hat.“ — Auch umkehren läßt sich eben deswegen die Ordnung nicht; denn die bewegende Kraft des Aeußeren liegt selbst im Inneren. „Das Sehenswerthe an der Erde — auch in den Weltereignissen, setzen wir hinzu — ist selbst das Unsichtbare.“ Wer nun hiegegen die jetzige Gestalt der Welt, die Verworrenheit und Verwickelungen der Staatsgebäude u. s. w. stellen wollte, vergäße, daß diese Gestalt selbst die Folge jener Trennung des Lebens von dem einzig belebenden Princip ist. Daß bei der Frage, was seyn solle, auf den lebendigen Staat gerechnet werde, nicht auf den todtten, versteht sich doch wohl. — Wie war es denn möglich, daß in dem römischen Freistaat der nämliche Mann die Dienste des Krieges in der Jugend, das Amt des Richters bei anfangender Mannheit, das eines Verwalters öffentlicher Einkünfte in reiferen Jahren, endlich das Ruder des ganzen Staates in Frieden und Krieg führen, der nämliche zugleich Oberhaupt des Gemeinwesens zu Haus und siegreicher Feldherr an der Spitze der Heere seyn, und zuletzt im Alter noch den Musen und der Philosophie leben konnte? Eine nothwendige Idee ist es (man sehe S. 95), daß die Berufsthätigkeit (worunter wirkliche Thätigkeit, nicht knechtische oder bloß mechanische Arbeit verstanden wird) eine fortgesetzte Ausübung der Humanität, eine fortgehende Bildung und Steigerung der geistigen Kraft an dem widerstrebenden Stoff der Wirklichkeit sey; eine Idee, die, wenn auch auf kurze Zeit, doch in einzelnen glücklichen Staaten, häufiger im öffentlichen Leben großer, ihr Zeitalter beherrschender Menschen sich verwirklicht gezeigt hat. Die den Staat immer nur als Mechanismus angesehen, denen sein positiver Begriff, die umfassendste Darstellung der Ideen in der Wirklichkeit zu seyn, nie klar geworden ist, mögen auf jede Berufsthätigkeit verächtlich herabsehen. Sind aber auch in menschlichen Dingen nur Ideen das lenkende, ordnende und wahrhaft schaffende Princip, so muß die geistige Bildung, ihrer Allgemeinheit unbeschadet, unmittelbar Bildung für das Leben seyn,

und von diesem nicht sowohl abziehen, als die höchste Kraft desselben und das wirksame Principium seiner Veredlung erwecken.

Ein anderer vom Verfasser erwähnter Gegensatz ist, daß Erwerbung bestimmter Kenntnisse dem einen Uebung des Geistes an sich, dem andern als Hauptzweck erscheint. Von einem wahren Gegensatz kann nun hier vollends nicht die Rede seyn, da Geist und Kenntnisse sich wie Seele und Leib verhalten; nur was höher sey, was untergeordnet, was Zweck und was Mittel, kann die Frage seyn. Selbst der Philanthropinismus ist doch kaum für so blind anzunehmen, daß er die Kraft, wodurch alles bewegt wird, geringer achten sollte als die zu bewegende Masse. Eher hat der moderne Humanismus durch den zu großen auf Kenntnisse als solche gelegten Werth Gelehrsamkeit und ausgebreitetes Wissen in übeln Ruf gebracht, indem freilich Verständniß der Sprachen, genaueste, aus allen Geschichtsbüchern geschöpfte Kenntniß der Weltereignisse ohne befestigtes Gemüth und selbständigen Geist vor den falschesten Urtheilen und den größten Mißgriffen nicht schützen konnte. Gewöhnlich wird indeß jener Gegensatz näher bestimmt, so daß Ideen und praktisch brauchbare oder gemeinnützliche Kenntnisse, Uebung der contemplativen, Ideen erzeugenden Kraft an geistigen Gegenständen und Uebung der materiellen Thätigkeit an bloß materiellen Dingen einander entgegenstehen. Schelten wir die Nützlichkeitsforderung doch nicht zu unbedingt! Wer dem Menschen nützen kann, erfüllt sicher den Zweck der Natur, indem wir in jenen humanen Gedanken einstimmen dürfen; wozu all' der Apparat von Sonnensystemen, Milchstraßen und Nebelsternen seyn würde, wenn nicht endlich irgend ein vernünftiges Wesen des Daseyns sich freute! Da aber die Menschengattung zur Einheit geschaffen ist, und der Einzelne nur als Glied eines kleineren oder größeren Ganzen seinen wahren Lebensvortheil finden kann, so ist, wenn vom Nützlichen die Rede ist, zuletzt alles auf das Ganze zu beziehen, und nur das wahrhaft gemeinnützlich zu nennen, was nicht einzelnen, und wären es noch so viele, sondern dem Staat, dem Volk als solchem nützt. Ganz im Gegentheil hat die letzte Zeit gerade das gemeinnützlich genannt, was nur dem Einzelnen frommt. So, um bei einem der

nächsten Beispiele stehen zu bleiben, wird durch die Erfindung der Vaccination wohl manches einzelne Leben gerettet, einzelnen Vätern, einzelnen Müttern Leid und Schmerz abgewendet; aber was hat der Staat als solcher davon? Daß die Population dadurch vermehrt werde, ist zweifelhaft, solange man nicht weiß, ob der Tod seine Beute nicht auf anderem Wege holt, da ihm dieser abgeschnitten ist; daß vermehrte Population für jeden Staat unbedingt wünschenswerth sey, ist ebenfalls nur eine leichte Behauptung neuerer Zeit; beides aber zugegeben, so besteht ja der Staat nicht in der Population, noch durch sie, und ohne Sitten und Religion wird jedes vaccinirte Volk zu Grunde gehen, wenn mit diesen das unvaccinirte seine Freiheit und Ganzheit behauptet. Der Staat selbst ist eine geistige Idee, also können auch nur geistige Ideen gemeinnützlich heißen; alles andere ist nur Mittel und hat nur Werth, wenn es zum Werkzeug von Ideen dient. Demnach können Ideen und Gemeinnützlichcs überhaupt nicht in Gegensatz gestellt werden, und die es thun (wie es denn noch immer von der Mehrheit geschieht), wissen und verstehen nicht, was gemeinnützlich heiße. War aber in jenem Streit gleich anfangs nur vom Privatnützlichen die Rede, so verdient die Frage: was höher stehe, dieses oder Ideen, gar keine Antwort. Wer so fragt, könnte auch zweifeln, daß dem Volk der Deutschen, z. B. ein großer Gesetzgeber, ein Solon, ein Pythagoras, ein Moses sogar, menschlicher Weise zu reden, weit heilsamer gewesen wäre, als alle Erfinder von Sparösen, Spinnmaschinen oder Runkelrübenzucker. — In der andern Entgegensetzung, zwischen Uebung der contemplativen Kraft an rein geistigen, und Uebung der materiellen an rein materiellen Gegenständen, kann unter der letzten die materiell=erkennende gemeint seyn, dann kommt dieser Gegensatz auf den vorigen zurück; es ist nicht zweifelhaft, welche die wichtigere, ja welche die unbedingt wichtige ist, diejenige nämlich, welche ein Ganzes als ein Ganzes zu fassen vermag, die Kraft der Ideen und der Totalität. Ist aber unter materieller Kraft die handelnde zu verstehen, und die Rede davon, daß, nach dem Ausdruck des Verfassers, der Mensch nicht bloß zur Vernunft geweckt, sondern auch diese in Werk und That äußerlich darzustellen

befähigt werden solle, so stoßen wir, da alle Befähigung nur persönlich seyn kann, wieder auf den Grundgegensatz zwischen Bildung zur Vernunft und Bildung zur Persönlichkeit. Aber alles, was den Geist bildet, was ihn wahrhaft frei macht und erhebt, das bildet und erhebt auch die Persönlichkeit. Durch nichts wird sie gewisser niedergebrückt, als durch dunkle, verworrene Begriffe, durch ein Uebermaß ungeordneter Kenntnisse; daher es nichts Seltenes ist, den Mann von wenigen Begriffen mehr Gegenwart des Geistes und Bestimmtheit im Handeln zeigen zu sehen, als den, der es mit vielen Kenntnissen doch weder zur Klarheit noch zur Einheit der Ansicht gebracht hat. Man scheint daher bei denen, welche einst im eigentlichen Sinne Verwirklichter von Ideen seyn sollen, nur die Wahl zu haben, sie entweder zum Höchsten der Bildung, zur kräftigen Ueberschauung des Ganzen, mit bestimmter Erkenntniß des Einzelnen verbunden, zu führen, oder sie, nach Art der Philanthropinisten, mit wenigen in der Nähe liegenden, völlig nüchternen Begriffen auszustatten. Denn was in der Mitte liegt — die nicht durchgeführte Bildung, die nicht völlig gewonnene Klarheit über Punkte, die sonst besser geruht hätten — eben das, was unsere moderne Erziehung und Lehre gewöhnlich liefert, ist das ganz Untaugliche und Verderbliche. Nur diejenigen Grundsätze und Begriffe, welche bis zur unwiderstehlichen Klarheit für den Verstand gelangt sind, nehmen auch von unserer Persönlichkeit Besitz, und hören auf allgemeine Begriffe und Grundsätze zu seyn, indem sie unsere eignen und individuellen werden; ohne dieses Persönlichwerden aber sind die höchsten Grundsätze der Vernunft, die erhabensten Ideen des Verstandes nur tönendes Erz und klingende Schellen. Hieraus folgt wohl, daß eine kräftige und durchgeführte theoretische Bildung — nicht als das Einzige, aber als Erstes und Bornehmstes und als Grundlage jeder andern — das einzig rechte Heilmittel unserer Nation sey. Sonst war der religiöse Glaube, der verschwunden ist, ihr inneres Band; zurückgehen läßt sich nicht, nachdem einmal die Bahn freier Erkenntniß betreten ist, nur durchgeführt kann die begonnene That Einigkeit, Festigkeit, Gewißheit, Glauben wiedergeben. Preis und Dank verdient daher der Verfasser, der sich

der rein geistigen Bildung so mannhaft annimmt, der dem Volk, dessen einzige Bildungszeit die Schule ist, den religiösen Unterricht rettet, die Beschäftigung mit dem sogenannt Nützlichen, durch welche das Kind schon die Last und Hitze des kommenden Lebens zum voraus empfinden soll, abzuwehren trachtet, denen aber, die innerer Beruf zu künftigen Vertretern und Verwaltern der Humanität weiht, die Selbstständigkeit einer freien und reingeistigen Bildung zu erhalten sucht.

Wir glauben durch das Bisherige die herrschende Idee und Grundtendenz dieses Werks herausgehoben zu haben, welches die wesentliche Pflicht einer Anzeige ist. Kürzer können wir uns über die mehr speciellen Streitpunkte fassen, und fast auf den bloßen Auszug beschränken. Der erste betrifft die Unterrichts=Gegenstände, und zwar zunächst die Zahl derselben. Ausdehnen wollte sie besonders die neuere Unterrichtsweise, als müßte von jedem soviel möglich alles gewußt, das, was Aufgabe der ganzen Gattung ist, oder wonach nur wenige Ausgewählte die Hand ausstrecken dürfen, durch jedes Individuum erreicht werden. „Die Bildung (die allgemeine öffentliche) kann dem Sauch eines Gartens verglichen werden, der dem stillen Leben der verschiedensten einzelnen Blumen entströmt, jeder einzelnen als erhöhtes Labfal zurückkehrt. Woher soll nun Bildung kommen, wenn wir alle das stille, eigenthümliche Leben fliehen, individuelles Seyn und Wirken unserer nicht würdig achten, Vertheilung und Auflösung unserer Kraft ins Unbestimmte, Allgemeine für unsere wahre Bestimmung halten?“ — Ist nicht Abrihtung zum Beruf, ist Bildung des Menschen an sich unmittelbarer Zweck, so ist im Allgemeinen gewiß keine große Ausdehnung der Unterrichtsgegenstände erforderlich; unbedingt nothwendig für alle ist auch in materieller Beziehung nur die Kenntniß der Ideen, besonders der religiösen und sittlichen; für die, welche der freien Bildung längere Zeit widmen können, ist die Ausdehnung freilich größer; aber eben diese sind vor allen heilig zu halten; alles, was bloß willkürlichen Zwecken dient, sey vom eigentlichen Erziehungsunterricht, der, weil er dieß ist, jedem speciellen, auch dem Fachunterricht entgegensteht, ausgeschlossen. — Was die Art der Gegenstände betrifft, so zeigt der

Philanthropinismus (wohl auch der moderne Humanismus) vom Geistigen überhaupt bloß negative Begriffe. Geistig ist ihm das dem Räumlichen, Körperlichen Entgegengesetzte — etwas Eigenthümliches, Positives hat der Geist nicht; sein Bestes sind Begriffe, d. h. Abstraktionen des Körperlichen, woher denn das Geschrei nach Anschauung, dergleichen, daß unter den (barbarisch sogenannten) Realien nur körperliche Dinge gemeint werden. Ist denn der Geist nicht zum wenigsten ebenfalls ein Reales, und hat er nicht außer der Körperwelt sich selbst zum Object, und eben damit Begriffe von reingeistiger Art, über beiden aber noch das, worin Natur und Geist ihre gemeinschaftliche Wurzel haben, das Absolute, dessen Begriff den höchsten Kreis geistiger Gegenstände bezeichnet? Was setzt denn nun dem der Philanthropinismus entgegen? Er will neben die leeren Formeln innerer Abstraktionen todt äußere Anschauungen setzen, und meint eine Einseitigkeit durch die andere zu bessern. Weit gefehlt; vielmehr soll in beiden Gebieten — dem der Ideen und der Sachen — Begriff und Anschauung sich durchdringen; und da in Ansehung der Ideen diese Einheit nur darstellbar ist durch Wort und Rede, besonders sofern sie Kunst ist, so sind Sprache und Rede auch an und für sich ein wahrhaft geistiger Unterrichtsgegenstand. Die Sprachfeinde kannten von geistigen Gegenständen keine andere Darstellung als die einer schulgerechten Definition, nicht die unmittelbare, Leben anregende Erscheinung. „Die Sprache ist die Erscheinungsform des Geistes, sein unmittelbarer Leib; in ihr stellt er dar für sich selbst und andere, nicht nur sich selbst, sondern auch was höher und niedriger ist als er selbst. Durch das Wort wird die körperlose Idee verkörpert und fixirt, die geistlose Sache vergeistigt und beweglich gemacht.“ Der Unterricht knüpft sich deshalb nicht nur nothwendig an das Wort an, selbst da, wo die Sache nicht vorgezeigt werden kann, sondern auch das Wort selbst und seine Form zum Gegenstand des Unterrichts erhoben, ist so wenig Wortkram, daß man vielmehr behaupten darf, der schlechteste Sprachunterricht rege noch immer mehr Geist an als der bloße Sachunterricht. — Unleugbar ist nun, daß die Natur selbst durch verschieden ausgetheiltes Talent,

eingepflanzte Neigung u. s. w., in Bezug auf Geistiges und Materielles, eine Trennung der Individuen gemacht zu haben scheint, daß das eine mehr für Gegenstände der ersten, das andere mehr für Gegenstände der andern Art geschaffen scheint. Diese Verschiedenheit des inneren Berufs — aber auch nur diese, nicht der willkürlich angenommene äußere — kann dann auch eine Theilung des Unterrichts zulässig, ja nöthig machen, damit nicht das geistigere Talent mit materiellen Gegenständen gequält werde (wie die Klage von den philanthropinistischen Lehranstalten erschallt, daß die talentvollsten Schüler ihre Zeit mit Zählen und Betasten von Steinen, Kräutern und dem übrigen rohen Stoff zubringen müssen), noch das materiellere (wie vielleicht auf den humanistischen Schulen) mit bloß geistigen Dingen. Weit besser wird diese förmliche Theilung seyn als der neuere Versuch, alles zu vermischen, und aus jedem Einzelnen einen Mikrokosmos aller Kenntnisse und Vollkommenheiten machen zu wollen, womit nothwendig alle Bestimmtheit der Individualität vertilgt werden muß. (Treffliche schon oben erwähnte Bemerkungen über diese Unterdrückung individueller Eigenthümlichkeit sind hier eingewebt. — Die Individualität ist zwar nicht die Persönlichkeit selbst, aber doch ihre Basis und gleichsam ihr Organ. Das mögliche Ideal der Bildung in einem Individuum ist erreicht, wenn es mit einer herzhaften Weltansicht (auf welche Art es nun dazu gelangt sey) und aufgehellter, sicherer Vernunft die entsprechende Ausbildung desjenigen besondern Talents, derjenigen bestimmten geistigen oder materiellen Anlage verbindet, die in seiner Individualität liegt. Alles andere ist unnütz oder vom Argen). — Nur werde dann die materielle Beschäftigung nicht bloß atomistisch und mechanisch-zergliedernd, wie bisher, getrieben, noch glaube man mit dieser als der leichteren auch bei den für sie wirklich Geschaffenen den Anfang machen zu können. Denn entweder wird die Beschäftigung wirklich leicht gemacht, nämlich durch Oberflächlichkeit: so ist sie Spielerei; oder sie ist klein bloßes Hin- und Herfahren an der Oberfläche, sondern ein Einbringen in die innere Natur: so ist es wahrlich leichter, das Geistige, an sich Lebendige, als das scheinbar Todte geistig zu fassen. Denn „die

Ideen, die sich in den Sachen darstellen, sind es eigentlich, die den Gegenstand des Unterrichts ausmachen, wenn er sich mit Sachen beschäftigt.“ Erst nachdem an rein geistigen Uebungen das geistige Auge erstarbt ist, und zugleich das Talent Zeit gehabt hat sich zu entscheiden, mag die Theilung vor sich gehen, doch so, daß der Zusammenhang beider Sphären und die organische Einheit aller Bildung dabei nie aus dem Auge verloren werde. Unnötig ist diese Theilung bei denen, welche nur die nothwendige Menschenbildung erhalten können; nur setze man die letzte nicht als Volksbildung der freien als Gelehrtenbildung entgegen. Beider Unterschied ist nur der, daß jene sich auf Erweckung der wesentlichen, distinktiven Kräfte des Menschen einschränkt, diese das Ideal der Menschheit, d. h. die allseitige und harmonische Ausbildung aller Anlagen, vor Augen hat. Es soll keine Gelehrten-erziehung geben. Jede Berufsbildung ist unfrei; darin hat, ungetreu seinen Grundsätzen, der Humanismus gefehlt, daß er an die Stelle der unbeschränkt und absichtslos geistigen Bildung die absichtliche und beschränkte zum Gelehrten setzte. In einem besonderen Anhang zu dieser Abtheilung spricht der Verfasser noch ausführlicher über den hohen Werth des Sprachstudiums und der klassischen Philologie. Die Vorbringungen der Modernen werden mit der Gründlichkeit widerlegt, die man nach der bisher gezeigten Denkweise erwarten kann, und sinnreiche Bemerkungen (wie die S. 228 über Studium der alten Sprachen als Surrogat des mathematischen) wechseln mit begeisternden Darstellungen ab, wie die des hohen Sinns der Rede S. 222 ff., welche wir bedauern des Raums wegen nicht ausheben zu können.

Wenn Ideen zunächst durch die Form ihrer Darstellung objektiv werden, so muß auch beim Unterricht eine Rücksicht auf jene genommen werden. Diese Reflexion führt den Verfasser auf den Streit über die Urbildlichkeit des klassischen Alterthums für alle Zweige unserer Cultur und für alle Arten von Darstellung. Hier wünschten wir bloß einen Hauptbeweis hinweg, den der Verfasser für die Wichtigkeit des Alterthums von dem gegenwärtigen Zustande des Geschmacks und der Frevelhaftigkeit der Leserei hernimmt; ein Beweis, der doch nicht für alle

Zeiten gültig seyn kann, und der daher vom Verfasser wohl nur in der Absicht geführt worden, auch seine Stimme über die Parteiungen in der Literatur abzugeben; doch wäre über das vorausgesetzte Verhältniß der klassischen Literatur zu der unsrigen noch manches zu sagen. Bis jetzt war es offenbar mehr ein negatives und einschränkendes als positives begeisterndes. Eigenthümliche Bildung müßte erst allgemeiner verbreitet seyn, um die wahre Empfindung für das Alterthum voraussetzen zu dürfen. Ist es daher so verwerflich, wenn der Nation die hohle Clafficität mancher Werke nicht mehr genügt, wenn sie wieder auf ihr eignes, ursprüngliches Wesen zurückzugehen sucht, wie es sie aus den Werken urdeutscher Kraft anspricht, an welchen nur glatte Unwissenheit, deren ganze Kenntniß der Vorzeit aus dem gewöhnlichen Geschwätz unserer Compendien abstammt, ekel und vornehmthuend vorübergeht. — Hellenen können wir doch nicht werden; unsere eigenthümliche Farbe müssen wir behalten, wir selbst bleiben. Wem von uns steht Shakespear nicht unendlich hoch über allen Nachahmern oder Nachbildnern griechischer Tragödie? — Herzerfreuend ist des Verfassers Aeußerung: uns bleibe für Bildung des Nationalgeschmacks (und wahrlich nicht bloß dieses) noch etwas anderes zu thun, nämlich die einheimischen Geisteswerke national zu machen. Von Mund zu Mund müsse das Treffliche gehen, von Geschlecht zu Geschlecht fortgepflanzt werden. — Nur werde dazu das wirklich Nationale erwählt, das aus Herz und Geist der Nation Geborene; denn nie, man darf es wohl sagen, nie war das in die Nation übergegangen, ihr Herz und Seele geworden, was nun freilich fast allgemein die Geringschätzung erfährt, von der der Verfasser (S. 236) spricht, und im Gegentheil das wirklich Nationale, wie Faust und Aehnliches, ist doch wohl nicht bloß zur zweiten Lektüre (S. 236) gekommen. — Werde z. B. das Lied der Nibelungen unser deutscher Homer, das Nationallied, das in den Schulen gelesen, von der Jugend eingesogen und in Saft und Blut verwandelt das Alter noch begeistere; anders wird es die Nachkommen stählen als die falsche Kraft oder die Tändelei der Dichter aus dem gepriesenen Zeitalter. Nur die durch Wiederberührung des altvaterländischen Bodens neugewonnene Originalkraft

wird uns auch den positiven Sinn für das Alterthum aufschließen. Die eigne Gottheit erkennend, werden wir nicht mehr mit den fremden Göttern — buhlen (mehr war es doch nicht); kräftiger werden wir, als selbst Kräftige, sie erkennen, die alten Muster nicht auf die bloße Form ansehen, um eine leere, frostige Eleganz von ihnen zu holen, und Griechlein (*Graeculos*) zu bilden, keine Griechen — nicht ihren sogenannten Schönheiten nachjagen, sondern die ewige und untheilbare Schönheit ihrer Werke empfinden, und den verwandten Helbengeist aus ihnen einsaugen.

In Ansehung der Methode des Unterrichts werden folgende Punkte zur Sprache gebracht. Die empfohlene Erleichterung und Versüßung des Lernens. — Ueberhaupt nicht auf die Lust soll man die Arbeit ankommen lassen. Arbeitsamkeit ist eine Tugend des Willens, eine zweite Natur durch Uebung u. s. w. — Unzeitiges Universalisiren des Unterrichts, unter dem Vorwand, den Zehrling gleich zur Uebersicht der Gegenstände in ihrem wechselseitigen Zusammenhang zu gewöhnen. — Schwerer ist die Gewöhnung zur Concentration auf Einen Gegenstand, und diese die formelle Hauptaufgabe des Unterrichts; nur zu diffusibel ist ohnedieß der Geist. Anhäufung gerade macht zaghaft, wenn der Zehrling in keinem einzelnen Theile rechten Fortgang merkt. Nur gegen den Mißbrauch der Vereinzelungsmethode gelten die gewöhnlichen Beweise. — Unzeitiges Systematisiren. — Dieser Zug scheint fast nur dem neuesten Philanthropinismus anzugehören. — Das System ist Produkt einer vielfach gesteigerten Bildung; traurig, wenn, wie es fast in der Regel geschieht, die zuerst darnach greifen, die noch nicht die untersten Stufen zurückgelegt haben; noch trauriger und verkehrter, wenn dieser Mißgriff in den öffentlichen Unterricht übergetragen wird. Der Verfasser zeigt, daß gerade ein solches Verfahren jene leidige Species leerer Köpfe vermehrt, welche die kläglichste Unwissenheit mit nachgesprochenen unverständenen Formeln vom Absoluten u. dgl. bedecken, und die durch ihr thörichtes Wesen die Wissenschaft selbst beschimpfen. — Das Allgemeine kann nicht gegeben werden; nicht lernen, nur finden läßt es sich; nur erregen und anleiten kann der Lehrer zum Selbstfinden. — Verkehrte

Entwicklung der Geisteskräfte, Streit, was eher und vorzüglicher zu üben, Gedächtniß oder Urtheilskraft. — Beide Methoden für den ganzen Umfang des Unterrichts, ausschließlich gewählt, wären fehlerhaft. Aber zu früh die schlummernde Kraft wecken, ist verderblicher noch, als die erwachende retardiren. Die sogenannten Verstandesübungen bestehen in einem bloßen Voralysiren, wobei der Zehrling unthätig bleibt, während er bei Gedächtnisaufgaben sich selbst helfen, selbst Methoden erfinden muß. Die beste Uebung der Kräfte ist ihre Anwendung, ohne weitere Reflexion auf sie; besondere Urtheilsübungen setzen voraus, es werde sonst nicht geübt. In der natürlichen Stufenfolge der geistigen Thätigkeiten kommt das Analysiren keineswegs zuerst: die erste ist Auffassung des Einzelnen. Diese Anschauung genannt, muß von Anschauung der Anfang gemacht werden, d. h. das Kind muß lernen, ehe es räsonnirt. Aber das Nöthige zuerst, d. h. die geistigen Gegenstände. Uebung des Anschauens geistiger Gegenstände ist für die früheste Zeit eben Gedächtnißübung. Auch die Uebung des Urtheils muß am Geistigen angefangen werden; gleiche Gründlichkeit an Naturgegenständen überstiege die Fassungskraft des Kindes. Anschauung der Außenwelt in ästhetischer Rücksicht soll mit den Kunstübungen verbunden werden, die das moderne System mit Recht als einen Theil der freien Bildung zurückgefordert hat.

Der vierte Abschnitt des Werkes macht die Anwendung der allgemeinen Grundsätze auf die verschiedenen Arten des Erziehungsunterrichtes. — Nur kurz berührt hier der Verfasser eine wichtige Frage, die sich durch das Vorige aufdrängt. Wenn der künftige äußere Beruf keinen Unterschied macht, soll denn des Zehrlings künftiges Verhältniß zu der Welt überall nicht beachtet werden? Immer bleibt doch die doppelte Seite des Individuums, da es einmal ein Selbstganzes und unabhängig ist, dann aber auch nur ergänzender Theil eines höheren Ganzen, des Universums, der Menschheit, seines Volks. „Wer ermisset denn aber, sagt der Verfasser, das Verhältniß, welches das Individuum zu dem unübersehbaren Ganzen hat? Wer kann sagen: dazu ist es bestimmt, zu nichts anderem. Läßt sich aber ein so bestimmter Punkt

nicht finden, so kann auch darnach dem Erziehungsunterricht keine feste Richtung gegeben werden.“ Aber Ein bestimmter Punkt läßt sich doch angeben, der, daß es Mitglied dieses und keines anderen Volkes seyn soll. Die Frage wegen einer Nationalerziehung konnte hier zur Sprache kommen; über Zulässigkeit oder Denkbareit einer solchen hätten wir gern den Verfasser gehört. Soll etwa alles auf die oben geforderte Anhänglichkeit an die Nationalliteratur gebaut werden, wie viele in Deutschland jetzt meinen? — Die Hauptarten des Unterrichts sind gegeben, erstens durch die Verschiedenheit der Geschlechter (hiebei eine ausführliche Abhandlung des weiblichen Erziehungsunterrichts), zweitens durch die oben schon bestimmte Artverschiedenheit der Individuen des nämlichen Geschlechts (wobei die bereits vorgekommenen Einschränkungen und näheren Bestimmungen wiederholt werden). Unter den zur freien Bildung Verufenen aber machen die für Geistesideen zu erziehenden den eigentlichen Stand der Gelehrten im höchsten und im weitesten Sinne aus, da auch alle Staatsbeamten dazu gehören. Nicht diese oder jene Kenntnisse gefaßt zu haben, genügt für diesen Stand, sondern die zusammenhangende Uebersicht von dem Systeme des Wissens und eine universelle Kenntniß des Wissenswürdigsten aller Zeiten. Der Staat, welcher dem Gelehrtenstande diese Universalität erläßt, oder wohl selbst der Bildung desselben die Richtung ausschließend auf die Brod- oder Berufswissenschaften gibt, verliert früher oder später seine Stelle in dem Rang gebildeter Nationen, und hört auf thätiges Mitglied in dem geistigen Weltreiche zu seyn, worauf der Verlust auch seiner äußeren Selbständigkeit nothwendig folgt.

Wir schließen mit einer allgemeinen Bemerkung. — Ein ausgeführtes Ideal des öffentlichen Erziehungsunterrichtes hat der Verfasser nicht aufstellen wollen. Die Ausführung beschränkt sich auf jene Periode, die rein und ohne alle andere Absicht der Entwicklung der Humanität als solcher geweiht ist; die Periode des Schul-, dann des sogenannten Gymnasialunterrichts. Auch nicht ein unbedingtes Ideal; dazu hätte noch gar vieles andere vorher bestimmt werden müssen. Manches kann daher auch bloß bedingungsweise gelten. Der Verfasser hat den Zustand

einer gegebenen Zeit und Cultur vor Augen gehabt, aber für diesen stellt er auch das Wahre, das einzig Rechte dar. Doch wir glauben unsere Achtung für das verdienstvolle Werk besser durch die theilnehmende, ausführliche Anzeige bewiesen zu haben, als wir es durch jedes Lob könnten, dessen es auch nicht bedarf. Möge es überall die erspriesslichsten Folgen haben! Möge es insbesondere wirken zum Besten des kräftigen, eigenthümlichen Volkes, an dessen Bildung dem Verfasser der Einfluß auf öffentliche Erziehung bedeutenden Antheil gibt! Möge diesem Volk, an dem so manche falsche Weisheit, welche die Zeit indeß vernichtet hat, glücklich vorübergegangen ist, jetzt, da es in die ihm längst von der Natur bestimmte Stelle unter den Völkerschaften Deutschlands eingetreten ist, die Wohlthat eines öffentlichen Erziehungssystems zu Theil werden, bei dem es nicht die Erfahrungen anderer Völker an sich wiederholen dürfe, das nicht nach irgend einer beschränkten, alten oder neuen Ansicht, sondern nach dem ewigen und alleingültigen Kanon freier und schöner Humanität gebildet, gleich weit abstehe von dem Düster früherer Zeiten und dem Dünkel einer halben, ihrem ganzen Wesen nach barbarischen, und darum dorthin zurückführenden Aufklärung.

Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theaterpräsidenten von Rozebue bei seiner Rückkehr ins Vaterland. Mit Musik. Gedruckt zu Anfang des neuen Jahrhunderts. Ohne Druckort.¹

Rozebues Schicksal, an der russischen Gränze angehalten, und nach Siberien, dem Schauplatz eines seiner beliebtesten Stücke, selbst verpflanzt zu werden — so wie die darauf erfolgte Begnadigung und Rückkehr nach Petersburg mit den bekannten Umständen, wodurch sich die Geschichte wie ein wahrhaft Rozebuesches Drama geendet hat — hat wohl in vielen, die davon hörten, verschiedene witzige Einfälle erzeugt — aber etwas der Art, wie die oben genannte Ehren- und Triumphpforte ist kein Einfall, es ist ein bleibendes und bestehendes Ganzes witziger Erfindungen aller Art, die sich immer zugleich in den eigensten Gedanken und den eigensten Formen gefallen, und sich zu einem Monument vereinigen, das, nicht nur für den Augenblick errichtet, auch dann noch als Vorbild und Muster wird genannt werden, wenn der Gegenstand, dem es gewidmet ist, zusammen seinem Schicksal längst vergessen ist. Die es nöthig finden, mögen zu dem gewöhnlichen Hülfsmittel der Ohnmacht greifen, und das schlechte Herz und die Bössartigkeit des Wizes, die durch dieses Werk hindurchschimmern, beklagen oder verdammen. Uns wird es erlaubt seyn, es aus dem höhern Standpunkte der Kunst anzusehen, und in unserm Theile zur wahren Würdigung desselben beizutragen, da es durch seine eigne innere Kräftigkeit,

¹ Aus der Erlanger Literaturzeitung 1801, Nr. 35.

den siegreichen Witz, mit dem es sich über seinen Gegenstand erhebt, ohne Zweifel von selbst sich durch die deutsche Lesewelt offene Bahn machen wird. Wir betrachten das Ganze als eine in der deutschen Literatur völlig neue, in vieler Rücksicht, vorzüglich aber von Seiten der Kunst und der Poesie bedeutende Erscheinung.

Den Anfang machen Sonette, wie man sie bis jetzt nur von Einem Dichter zu lesen bekommen hat — und in denen selbst die Kunst des Verf. zu einer neuen Potenz sich erhoben zu haben scheint. Man ist zweifelhaft, worauf man zuerst seine Aufmerksamkeit richten soll, ob auf die Vervollkommenung des Sonetts in dieser eigenthümlichen Form, der burlesken, die jetzt durch die ausgesuchtesten Reime (zum Theil rime strucciole, welche besonders in dem ersten Sonett einen schönen Effect machen), jetzt durch eine absichtliche Verdrehung des Sylbenmaßes, z. B. im sechsten Sonett

Du scheust nicht mehr die Litteratur-Zeitung,

jetzt (und fast immer) durch die ergöglichsten Wortspiele, durch Assonanzen, und was sonst von solchen Spielen die Sprache darbieten mag, sich ankündigt; oder auf die Kunst, mit der alle möglichen Umstände des vorliegenden Objekts und seiner Geschichte (die nun hintennach freilich als sehr günstig für den Dichter erscheinen) zur Hervorbringung der möglich belustigendsten Wirkung benutzt worden sind. Wir setzen statt aller andern das erste Sonett als Probe bei.

Von liederlichen Thränen giebt's nun Ferien,
Und niemand schwängert unsrer Bühne Mufen;
Das Nationaltheater der Tungusen
Geht Rozebue zu bilden nach Sibirien.

Apostel du, von England bis Hesperien,
Naiver Menschheit in gefallen Busen!
Bald, als Parterr-versteinernde Medusen,
Bringst du uns Kamtschadalische Materien.

Zweiter Benjowsky! Bayard ohne Fabel!
Jenseit des Boreas nun kennen lerne
Das Land, wovon du prophezeit als Seher.

Rußlands Monarch ertheilt dir höhern Adel:
 Zum Esel machten dich Geburt und Sterne,
 Doch die Ribitze zum Hyperboreer.

Das zweite Sonett ist doppelt, deutsch und englisch, verfaßt und enthält eine Aufforderung an die Engländer, ihrem Dichter Kezebue zu Hülfe zu kommen. Wir übergehen die folgenden, um etwas von dem achten anzuführen. Es enthält eine witzige Vergleichung des Effekts Kezebuescher Stücke mit den galvanischen Froscherperimenten.

Doch du verstehst dich auf den Organismus
 Trotz jedem Physiker in unsern Tagen,
 Und alle deine Stücke, kann man sagen,
 Sind nur Versuche mit dem Galvanismus.

Den Silberthaler gangbar'n Edelmutthes
 Sammt leichten Platten deines zink'nen Wiges,
 Weist du armirten (besser entblößten) Nerven anzubringen.

Und o, wie wunderbare Wirkung thut es!
 Du zwingst mit der Empfindung eines Blüges
 Das Publikum, den großen Frosch, zu zucken.

Auf die Sonette folgen Epigramme, und ein Catalogue raisonné von R's Schauspielen. Auf den starken Pfeffer der vorhergehenden Gedichte sind diese zwar ein schwächeres, aber doch angenehmes Gewürz. — Die Mitte des Ganzen macht: Kezebues Rettung, oder der tugendhafte Verbannte, ein empfindsam romantisches Schauspiel in zwei Aufzügen. — Es wäre eine unbillige Forderung, daß dieses kleine Stück etwas von Seiten der Kunst Vollendetes sey. Wie der Gegenstand, so auch die Parodie. Wir können daher zum Lob desselben nur so viel sagen, daß alle Motive, welche die Geschichte sowohl als die dramatischen Erfindungen Kezebues darboten, in diesem Stücke erschöpft und zur Genüge benutzt sind.

Es folgt hierauf Festgesang der deutschen Schauspielerinnen bei R's Rückkehr — ein Meisterstück einer sarkastischen

Parodie, und ein schöner Pendant zu Goethes *Musen und Grazien* in der *Mark*. Hier sind die drei ersten Strophen, weil der Raum das Ganze mitzutheilen verbietet:

 Allerliebster *Kohehue*!
 Hatten wir doch keine *Muh*,
 Da man Dich von uns genommen,
 Bis Du endlich wiederkommen.
 Ach wir waren sehr betrübt,
 Denn wir sind in Dich verliebt;
 Nun willkommen liebster Du,
Kohehue! Kohehue!
Bubu — bubu — bubu — bu!

 Wir Verlassnen, wärst Du hin,
 Hätten's kläglichen Gewinn:
Shakespeare, Goethe, Schiller spielen
 Mit unmenschlichen Gefühlen,
 Und der Jamben harte Noth,
 Die wir hassen in den Tod.
 Davon rettet uns nur Du,
Kohehue! Kohehue!
Bubu — bubu — bubu — bu!

 Du bist unser Herzensmann,
 Der uns recht errathen kann.
 Reden, Thränen kannst Du schreiben,
 Wie wir sie zu Hause treiben,
 Daß wir bei der Lampe Schein
 Glauben ganz wir selbst zu seyn.
 Das kann Niemand so wie Du,
Kohehue! Kohehue!
Bubu — bubu — bubu — bu!

Dieser Festgesang in der beigefügten Musik nur mittelmäßig vortragen, muß das ausgedorrteste Zwergefell¹ erschüttern! Darauf kommt eine Ode, wo *Kohehue* in jeder Strophe abwechselnd als

¹ Nach einem vorhandenen Brief protestirt der Verf. gegen den Ausdruck „das ausgedorrteste Zwergefell“ als von ihm gebraucht. D. F.

Sanskulott und als Aristokrat begrüßt wird, und von der man sagen möchte, daß sie bis ins Mark schneide. Gerne verweilen wir uns noch bei der Romanze, welche K's. Zug durch die Sibirischen Steppen beschreibt, wenn wir nicht den noch übrigen Raum dem, in seiner Art einzigen Gedicht: Kogebues Reisebeschreibung, in Terzinen, widmen wollten. Dieses Gedicht ist so poetisch gedacht und erfunden und mit solcher Kunst verfertigt, daß es in der deutschen Literatur einen wahrhaft unvergänglichen Werth behalten wird. Die Erfindung beruht darauf, daß K's. Reise durch die Mongolischen Völkerschaften als eine Allegorie auf seinen unter den verschiedenen Völkern Deutschlands ausgebreiteten Ruf vorgestellt wird, zu welchem Behuf die Namen der erstern auf sinnreiche Art verändert worden sind. Wir können nicht umhin, etwas, was in der Literatur ewig zu bleiben verdient, auch in unsern Jahrbüchern derselben wenigstens zum Theil aufzubehalten.

Erst an den Wereltägischen Gefilden
 fand ich die naturalischen Kloxaken,
 Die alle Kunst verschmäh'n, gleich weisen Wilden.

Darauf gelangt' ich zu den Zotialen,
 Die haben sich um meinen Bahrbt gerissen,
 Auch saßen mir die Schmutzken auf den Hacken.

Drum flüchtet' ich mich zu den Zähregissen,
 Die tragen voll Humanität den Busen,
 Und weinen mehr, als andre Völker pissen.

Nächst ihnen wohnen dann die Egenbusen;
 Ein edles Volk; wie konnt' ich beide rühren
 Durch Niederkunften meiner zarten Mäusen!

Sie haben die Quergissen und Plattkiren
 Zu Bunsdgenossen, wider die Fantasten,
 Die bloß nach Schönheit dichten, Krieg zu führen.

Wer glaubt es? den Quergissen stand der Kasten
 Des Hirns viel weiter hinterwärts zur Linken:
 Die Hand verdrehten sie, wenn sie was fasten.

Sein schräges Aug' ließ der Plattfire blinken,
 Mich mit geplettschter Nase freundlich brückend,
 Daß ich vor Inbrunst glaubte hinzusinken.

Wie war es mir, dem Menschenfreund, beglückend,
 Mein Herz zu tauschen da mit all' und jeben!
 Rein Beifall war mir jemals so entzündend.

Viel Liebes thaten mir die Dummojeden,
 Annaffungslos, und ohn' damit zu prahlen,
 Auch die Wischwaschen priesen meine Reden.

Geistreicher sind jedoch die Lahmschädalen,
 Sie fühlten meiner Spässe keine Spitze,
 Dann sah ich ihre breiten Backen strahlen.

Sie haben sich mit einem großen Schlitz
 Den Mund erweitert, um vollauss zu lachen,
 So weit geht die Liebhaberei zum Witze.

Allein wir müssen hier abbrechen, und fügen nur noch die Auflösung
 des Räthfels hinzu.

Deutschland hegt die unzähligen Nationen,
 Die du besuchst, im heimischen Reviere;
 Hier ist Kogbuzoi, und hier sollst du wohnen.

Das Genialische der ganzen Erfindung auseinanderzusetzen, möchte wohl für diejenigen gut seyn, die selbst zu der einen oder der andern von den oben geschilderten Nationen gehören. Kenner werden von selbst finden, daß dieses Werk eine neue bisher in Deutschland kaum gekannte Region der Poesie geöffnet hat, die dem Verfasser ganz besonders und vorzüglich eigen zu seyn scheint, und die freilich der falschen Humanität nicht gefallen kann, welche mit allem, was lieberlich ist und schlecht, was die Sitten schlaff macht und die Phantasie verdirbt, freundlich sich verträgt und es beschützt, und nur die Strenge der Forderungen in Kunst und Wissenschaft unerträglich findet, weil sie dieselbe Milde für sich in Anspruch nimmt. So wird jenes erfindungsreiche Ganze nicht nur seinem größten Theile nach ein

selbständiges Daseyn behaupten, sondern auch durch seine Wirkung fort-dauern. Das Sonett, eben so auch die Terzine, ist unter den Händen des Verfassers zu einem kräftigen, vielvermögenden Organ geworden, von dem es sich nicht erlauben läßt, wie weit es sich noch entwickeln werde. Das Sylbenmaß, auch das künstlichste, steht ihm zu jedem Zweck und zu jedem Inhalt so zu Gebote, wie noch keinem deutschen Dichter. Wo solche Vortheile sich vereinigen, kann die Wirkung nicht ausbleiben.

Rec. bemerkt noch ausdrücklich, daß er keinen persönlichen Grund hat, eine Satyre auf Kogebue und verwandte Geister gut zu finden. Er würde, selbst wenn er zu ihnen gehörte, und Kogebue für etwas ganz anderes hielte, als er ihn mit Ueberzeugung halten kann, doch von Seiten der Poesie und Kunst jenem Werk unbedingten Beifall zollen müssen. Denjenigen, welche eine Sache, deren Schlechtigkeit auf so vielfache und unverkennbare Art aufgedeckt ist, ferner gut finden mögen, kann man dieß freilich nicht wehren; sollten sie aber gesonnen seyn, sie zu vertheidigen, so werden sie wohlthun, vorher die letzte Strophe des Päans zu beherzigen, mit dem das Ganze sich schließt:

Den Wahrhdt, den du geschoren,
Wirft man in deinen Bart.
Dich scheeren wär' verloren,
Wie waschen an dem Mohren,
Denn ewig steh'n die Ohren
Dir lang und rauch behaart,
Das liegt in deiner Art.

O wär'st du nie geboren!
Wie raust man dir den Bart!

Du wolltest Efel bohren,
Doch wirfst du überbohrt.
Das sind die Hyperboren,
Die sich's zur Lust erklohren,
Die Häupter anzubohren,
Die, so wie dein's beohrt,
Mit Vorbeern sich umflort.

O wär'st du nie geboren!
Wie wirfst du überbohrt!

Einiges über die Schädellehre.¹

Der Hauptsatz von Galls Lehre: daß nämlich das Gehirn den Schädel nach sich formirt, ist in Lavaters phsygnomischen Fragmenten bereits sehr bestimmt, unter andern im zweiten Theil S. 161 mit folgenden Worten angedeutet:

„Die Hirnschale, so hart sie ist, ist anfangs und lange so weich und bildsam, daß Furchen, Rinnen, Unebenheiten inwendig an der Hirnschale von dem beständigen Druck des Blutes, der Adern, selbst des Gehirnes gegen dieselbe entstehen. — Die Aushöhlung der Hirnschale richtet sich, wie man deutlich bemerken kann, nach der darin enthaltenen Masse des großen und kleinen Gehirns und dessen Zunahme durch alle Stufen des Alters hindurch, so daß die äußere Gestalt dieses innern Eingeweides an der innern Fläche der Hirnschale vollkommen ausgedrückt erscheint; und wer zweifelt, daß eben sowohl der Umriss ihrer äußern Fläche dadurch bestimmt wird?“

Einsender dieses hält viel auf Phsygnomik, besonders auf den Gesamtausdruck des ganzen Menschen; er geht so weit zu glauben, daß sich die Seele ihr Haus mehr oder weniger selbst baue, und zwar nach ihrer Lust und Bequemlichkeit einrichte, mehr als nach Regeln architektonischer Schönheit. Die meisten, auch der schönen Seelen, üben nur die bürgerliche Baukunst, wo denn manche ungeschickt verfahren, andere nach den feinsten Wendungen des Geistes und der Laune, ohne Ebenmaß jedoch, die Wohnung zierlich zurecht machen; wieder welche

¹ Aus dem Morgenblatt 1807, No. 74.

besümmern sich gar nicht darum, wo und wie sie wohnen, jede Hütte ist ihnen gut genug; man sieht ihnen das aber an, und läßt sich über sie nicht irre machen. Gar wenige nur sind im Stande, sich Paläste aufzuführen, wo Schönheit, Ebenmaß und Gemächlichkeit zusammenreffen. Ein deutscher Dichter lebt, bei dem es der Fall ist. Ein anderer, der nicht mehr lebt, sah aus wie ein erhabener Thurm. — In den speciellen Bestimmungen des Hrn. Gall hat den Einsender nur immer spaßhaft gedünkt, daß so viele tüchtige und capitale Fähigkeiten gar kein rechtliches Unterkommen dabei finden, derweil andere untergeordnete, abgeleitete sich ganz breit setzen; zuweilen haben diese auch schon weichen müssen, und es sind dagegen ihre Obern einquartiert worden. Auch ist es mit den Exempeln so beschaffen, daß von manchen wunderlichen Deuten Zweifel dagegen erhoben und nach andern Exemplarien gerufen werden dürfte. Welche babylonische Verwirrung könnte z. B. entstehen, wenn das Organ des Dichters zuerst an Alxinger aufgefunden wäre, oder das Feldherrn-Organ bei General Mack, und dann etwa bei Schiller und Massena darnach aufgesucht würde; da müßte man sich doch nach ganz andern Schädelhöhen umsehen. Wir glauben immer, bis daher versteht sich Hr. Gall besser auf den Bau des Gehirnes als auf die Fähigkeiten, welche darin haufen. Warum geht er auch mehr den Zuchthäusern, dem Dieb- und Rauffinne nach als den edeln Capacitäten? Billig sollte er sich einmal an einer Akademie der Wissenschaften versuchen, und da die Mathematiker, Philosophen, Physiker, Philologen, Poeten, Historiker u. s. w. auseinander finden. Um aber das Experiment vollkommen zu machen, müßte er im Dunkeln, oder besser, mit verbundenen Augen unter sie geführt werden, damit nicht durch anderweitige Anzeichen dem Sinn des Gesichts etwas verrathen würde, was der Sinn, der in den fünf Fühlhörnern der Hand steckt, für sich allein muß ausmitteln können. Es würde dann ein artiges Blindenküßspiel daraus werden, in dem es eben darauf ankäme, ob es glückte, diesen und jenen aus der Versammlung zu erhaschen.

Bild vom Binsgrofchen.¹

Die Aufgabe, die hier zu lösen war, gehört nicht zu den leichten; der Gegenstand nicht einmal zu den günstigen, wenn man die bekannten Grundsätze der Prophläen zum Maßstabe nehmen will; es ist dabei keine Handlung, sondern ein bloßes Wort darzustellen, das sich nicht wohl selbst aussprechen kann. Dennoch ist es hier mit großer Deutlichkeit ausgedrückt, und das Bild so sprechend und dramatisch gelungen, als es seyn konnte, ohne die Linie zu berühren, wo die Kunst ins Theatralische übergeht. Auf einem stillen Gange durch die Straßen scheint Jesus von den Versuchern angehalten worden zu seyn; von den Seinigen ist nur Johannes bei ihm. Er selbst steht unmerklich seitwärts gewendet, kaum in seinem Schritte gehemmt, als habe er augenblicklich begriffen, geantwortet und gehe weiter, um die Gruppe zu verlassen. Das schöne Antlig ist mit ungetrübter Ruhe erfüllt, klar und jeder Erhabenheit sich bewußt; der Kopf macht mit dem Halse und dem lichtbraunen leicht gekräuselten Haare, das ihn umgibt, ein breites herrliches Oval, dessen Umriß von einer besondern Kraft und Gefälligkeit zugleich ist. Man muß wünschen, diesen Kopf einmal in Lebensgröße ausgeführt zu sehn. Die wortführenden Frager stehen zur Linken Christi; nach ihrer Seite hat er den Kopf nur um ein wenig gewendet, so daß er noch ganz en face erscheint, und indem er mit einer sanften Beugung des linken Armes ihnen die Münze zurückgibt, deutet er mit dem rechten gen Himmel, so durch die zwiefache, doch ruhige Bewegung

¹ Aus dem Morgenblatt 1807, Nr. 269.

beider Arme die Entscheidung versinnlichend: „Gebet dem Kaiser, was des Kaisers, und Gott, was Gottes ist.“ Der aufgehobene Arm macht eine Schönheit für sich aus durch Zeichnung und Rundung; der weite Ärmel fällt etwas zurück, und läßt die wohlgebildete Hand von der Wurzel an sehen. Da der Künstler die Aufgabe in größerer Weite, als die meisten zu thun pflegen (wie Titian z. B. bloß mit drei Figuren), behandeln wollte, so waren Abstufungen von Charakter und Leidenschaft nothwendig. Die Wortführer sind zwei weißbärtige Alte, und dieses doppelte Exemplar ist vortrefflich nuancirt: die Schlaueit des einen ist von jener Art, die sich unter einer gewissen imbecillen Außenseite des Wohlmeinens versteckt, die des andern regsamer und geschwätziger, doch stirbt ihm, der eben noch sprechen wollte, das Wort auf der Zunge, und er kann sich der Bestürzung nicht erwehren, welches in der ganzen Figur, selbst im Wurf der Falten sichtbar ist. Das Gewand von fahler zweideutiger Farbe ist aus Einem Stücke mit dem übrigen Ausdruck. Der erste, der die Münze zurückhält, fährt dagegen fort zu sprechen und zu bedeuten, in der Hoffnung, das Urtheil noch zu ändern. Diesen beiden gegenüber auf der rechten Seite, also etwas im Rücken von Christus, steht die kraftvolle Gestalt eines Mannes, der seinen Unmuth über den mißlungenen Anschlag mit unverholener Leidenschaft zeigt; mit der linken Hand hart gegen seine Brust fassend, die rechte seitwärts zusammenballend, als wolle er sich innerlich zerreißen. Die Wuth tobt recht offenbar in seinem Gesichte bis in den voraussträubenden Bart. Ihm ist ein doppeltes Gegengewicht gegeben; ein malerisches in dem neben ihm hervorschauenden zarten und milthanmuthvollen Kopfe des Johannes; ein mehr charakteristisches in dem Kopf eines ganz ruhigen Alten, der die Abgestorbenheit des Alters nicht nur, sondern die einer vielerfahrenen Verschlagenheit im Gesichte trägt, und vorausgesehen zu haben scheint, daß der Anschlag mißlingen werde. Zwischen Johannes und Christus endlich steht ein jüngerer Kopf bloß neugierig hervor. Dem Johannes scheint auf der linken Seite ein junger Israelit entgegengesetzt von zwar schöner, jedoch nicht wohlwollender Gesichtsbildung, und, wie in bewegtem Wasser die Kreise nach

der Peripherie zu schwächer werden und die Bewegung endlich ganz verschwindet, so schließt das Bild auf der einen (der rechten) Seite mit einer Figur, die fast nur an ihrem Varte für eine männliche erkannt wird, sonst aber in ihrem ganzen Habitus und der Gattung ihrer Neugier viel mit einer alten Frau gemein hat, auf der andern mit einem Kopfe, dessen Unbeweglichkeit und Mangel an äußerlich sichtbarer Theilnahme aus gänzlicher innerer Verstockung und Verhärtung entspringt.

Den Hintergrund machen Gebäude mit Colonnaden; von dort herab belauscht eine Gruppe von männlichen und weiblichen Köpfen den Auftritt; die eine Frau hat gefaßt, was er bedeuten soll; hinter ihrer vorgehaltenen Hand flüstert sie es ihrer Nachbarin zu, einem Mädchen mit einem lieblichen unschuldig zuschauenden Gesicht. Auf einer Balustrade rechter Hand mehr in die Ferne sind einige römische Soldaten angedeutet, dadurch zugleich der Zustand des Volks und die Bedeutung der Frage. Daneben geht die Aussicht ins Freie.

Dies ist die Weise, wie die Geschichte vorgetragen ist, einfach, ohne eigentliche Episode, ohne gesuchte Motive. Entfernung von allem Conventiellen, ja allen bestechenden malerischen Hülfsmitteln, welche nicht unmittelbar in der Sache selbst liegen, das ist es, was dieses Gemälde im Ganzen wie in allen seinen Theilen auszeichnet. Die Studien, welche dazu nach der Natur gemacht worden seyn mögen, blicken keineswegs sich ankündigend durch; aber die je mehr und mehr anlockende Gründlichkeit desselben lassen sie vermuthen. Die Ausführung ist durchaus bestimmt gehalten, ohne Härte; vor allem aber ist die Behandlung der Gewänder des größten Lobes werth. Sie sind nicht allein untadelhaft richtig geworfen, dem Stoff und der Gestalt nach, sondern von einem großartigen ungekünstelten Charakter. Wo sie, wie bei den verschiedenen Alten auf dem Bilde, die Gliedmaßen mehr einhüllen als hinstellen, ist doch der Umriss der ganzen Figur jederzeit der Stellung und dem Ausdrucke des Kopfes angemessen, und der wahre Leib, der zu ihm paßt. Bei dem Leidenschaftlichen ist die Gestalt nicht durch die Kleidung verdeckt, und von der vortrefflichsten Zeichnung; sowohl von Seiten des Pittoresken als des Charakteristischen ist es wohl überlegt,

daß eben diese sich unverhüllter zeigt. Die Gestalt des Christus wird mehr als alle andere durch und vermittelt des Gewandes sichtbar.

Das Licht auf dem Gemälde ist ein sanftes Tageslicht, das fast alle Köpfe gleich erhellte. Diese stehen sogar ziemlich auf der nämlichen Linie; dagegen sind sie im Colorit durch die leisesten und wahrsten Abstufungen voneinander gesondert, wie überhaupt die Farbe mit ungemeiner Richtigkeit behandelt worden, und daraus ihre übrige Frische und Zartheit hervorgeht.

Wenn sich nun als das Eigenthümliche des ganzen Werkes die gänzliche Freiheit von aller Manier, sowohl was Vortrag der Geschichte als malerische Ausführung betrifft, angeben läßt, so daß sich auch schwerlich der Künstler nennen ließe, an dessen Art sie erinnert: so verdient noch als besonders erfreulich angeführt zu werden, daß diese Wahrheit, Gediegenheit und Lauterkeit der Kunst in ihrer Wirkung auf Bildung jüngerer Künstler ferner schöne Früchte erwarten läßt, da Hr. Ranger zum Vorsteher der Akademie der bildenden Künste in München bestimmt ist. Man könnte zürnen, ihn seit der Abwesenheit von Düsseldorf als Lehrer unbeschäftigt zu sehen, lehrte er nicht einstweilen durch die That, und hätten wir nicht dieser Muße unter andern dieses Gemälde zu danken, das nicht durch eine oberflächliche und gleichnerische Schönheit den Sinnen schmeichelt, sondern zum Verstande bringt, und künstlerisch befriedigend, zugleich die denkenden Kräfte des Geistes aufregt. Heilsamer kann der jetzigen kunstbesessenen Jugend nichts seyn als die durch Beispiel bekräftigte Lehre, daß die Kunst, um ernsthaft wirksam zu seyn, vor allem von genauem und richtigem Denken ausgehen muß. Wir haben noch eine heilige Familie, als Gegenstück zu jenem, von Hrn. Ranger zu erwarten.

Hr. Ranger, der Sohn, hat gleichfalls eine Reihe von Zeichnungen vollendet, die er demnächst zu radiren Willens ist: eine Auferweckung des Lazarus; Christus wie er im Tempel lehrt; Paulus vor dem Festus und andere; alle ausgezeichnet durch ächte Inhaltsfülle, Bedeutsamkeit und Erfindung in der Composition. Sie sollten billig alle im Großen und in Farben ausgeführt werden, wie es mit dem Lazarus auch geschehen

wird. Freilich müssen die Künstler wohl die kürzesten und nächsten Mittel wählen sich mitzutheilen. Wer bestellt große Gemälde? Freuen muß man sich, wenn, da die Künstler durch das öffentliche Leben nicht mehr beschäftigt werden, wenigstens einzelne Privatpersonen ihr Vermögen der Kunst nicht entziehen. Hr. Langer, der J., ist eben mit einem Phocion (ein Delgemälde) beschäftigt, der für Hrn. Moritz Bethmann in Frankfurt bestimmt ist. Möge dieser viele Nachseiferer erwecken!

Notiz über ein merkwürdiges Bildniß von Herrn Direktor Langer in München.¹

— Ich kann nicht unterlassen, Ihnen über ein neues Werk von der Meisterhand unseres würdigen Akademiedirektors, Hrn. Langers, Nachricht zu geben, welches jetzt eben ein doppeltes Interesse erregt, das der Kunst und des Gegenstandes. Es ist ein Bildniß der Frau von Montgelas, Gemahlin des ersten königlichen Staatsministers, ganze Figur, sitzend und in Lebensgröße. Glücklicher Künstler, dem wie hier die Aufgabe zu Theil wird, nicht nur eine ausgezeichnete, in Gestalt und Zügen imposante Schönheit, sondern in diesen zugleich eine durchaus beseelende Bedeutung darzustellen! Von der andern Seite aber verlangt eine solche Schönheit auch einen solchen Maler, dessen eigenthümlicher Geist es ist, das Schöne mit dem Charakteristischen zu vermählen — denn gewiß werden an diesem Gemälde sich noch ferne Zeiten erfreuen.

Es ist, um seine Art und Styl mit Einem Worte auszudrücken, ein historisches Bild, das auch für sich selbst bedeutungsvoll und schön bliebe, wenn es nicht Portrait wäre. Gleich die Wahl des Moments bezeichnet einen in seiner Auffassung des Individuellen gekübten Künstler. Eine repräsentirende Stellung würde vielleicht den Anstand der ganzen Gestalt auszudrücken vortheilhaft gewesen sehn, aber diesem sprechenden Antlitz nicht angestanden haben. Nicht lässig in den Sessel gelehnt, sondern von der Seite auf ihm sitzend, und selbständig aufgerichtet, den

¹ Aus dem Morgenblatt 1808, Nr. 181.

linken Arm auf den geschmackvoll entworfenen Piesetisch gestützt, den rechten in unbefchreiblich reizender Verkürzung über die nicht hohe Rücklehne des Stuhls gelegt, scheint das lebensvolle Bild wirklich zu athmen; der Kopf ist etwas seitwärts gewendet, wodurch das schöne Profil deutlicher wird; der Ausdruck darin und in dem halb schwärmerischen, halb durchdringenden Blicke ist eine leichte Spannung zwischen klarer Besinnung und lebhaftem Schauen, welches eben die äußerst täuschende Wirkung des Lebens veranlaßt, und doch den Beschauer nicht durch die Unruhe eines in ewige Handlung gesetzten Portraits stört. Durch diese leichte Haltung und Anordnung ist zugleich alles Gerade unterbrochen, die Masse erweitert, und das schwarze Sammetkleid (nach jetzt üblichem nur faltenreicherem Schnitte) und ein rother Shawl, der an dem linken Arme herab den untern Theil der Figur umfließt, zu den wohlverstandenen Gewandpartien motivirt. Durch die Wendung des Kopfes ist ein Theil des Halses mit dem Ansätze der Schulter in einen durch Reflex gemilderten Halbschatten gesetzt, der so klar und durchsichtig gerathen ist, daß er selbst nur aus Licht gewebt scheint, wie dieses auch von dem mit Halbschatten verkürzten Arme gilt. Dagegen ist der schöne von einem hinten etwas aufstehenden Spitzenkragen umschlossene Busen in vollem Lichte und ohne bemerklichen Schatten mit wunderbarer Zartheit geründet; eine schwierige Aufgabe der Malerei, welche nach Titian wenige zu lösen auch nur unternommen haben. Der meisterhaften Behandlung des Sammets muß um so mehr gedacht werden, da er die Gliedmaßen nicht schwerfällig verhüllt, sondern durch seine Falten und Brüche anmuthig bezeichnet, wie dieß über dem linken Knie besonders und mit schöner Wirkung der Fall ist. Leicht in seinen Umrissen erscheint das schöne Bild doch in völliger Kräftigkeit und Ständigkeit jenen Bildern früherer Meister gleich, ohne die Frivolität, durch die in oberflächlichen Bildnissen der leichte Sinn sonst bestochen wird. Vermittelt der Milancirung des Hintergrundes, der mit einigen conventionellen Freheiten ein Zimmer andeutet, in welches das Licht durch eine schmale Fensteröffnung einfällt, die zugleich eine landschaftliche Aussicht zeigt, wird die helle Haltung des Ganzen angenehm beschloffen; die Farben

sind geschieden, aber wohl übereinstimmend; von überflüssigem Zierrath und Schmucke findet sich nichts; das braungelockte Haar soll nur noch mit Perlen geschmückt, und die Weiße des Halses durch eine große Perlenchnur unterbrochen werden; der Shawl wird mit einer goldenen Stickerei eingefast. Die Aehnlichkeit des Bildes überhaupt versteht sich bei allem diesem von selbst, und muß auf den ersten Blick zugegeben werden. Ist es gleich, wie gesagt, im historischen Style behandelt, so läßt sich doch eine Verschönerung weder im Einzelnen noch im Einbrude des Ganzen dabei nachweisen.

Ich bemerke noch, daß Hr. Vanger der ältere neben mehreren angefangenen Portraits eine heilige Familie vollendet hat, wo sich Maria, Elisabeth, die beiden Kinder, und Joseph in einer Landschaft an einem Brunnen zusammenfinden, ein Gemälde, das durch eine ungemeine Lieblichkeit, die sich besonders in den ganz eigenthümlich reinen Zügen und Umrissen der Madonna ausdrückt, zu der strengern Charakteristik im Zinsgroschen von demselben Meister ein wahres mildernes Gegenbild abgibt.

Nur mit wenigem erwähne ich noch einiger vorzüglicher Zeichnungen von Hrn. Vanger dem jüngern, da sie zum Radirtwerden und also zu einer allgemeinen Bekanntwerdung bestimmt sind: Paulus, der sich vor dem Festus vertheidigt, und der auferstehende Lazarus. Ein reiner und recht seltener Geschmack, eine ungemeine Geschicklichkeit von allem Gefuchten entfernt, offenbart sich in dem ersten in der Behandlung der Gewänder, der Natürlichkeit der Stellungen, dem edeln apostolischen Ausdruck im Paulus, der angemessenen Art von Leerheit im Festus, in dem vortrefflich hingestellten und gezeichneten Römer hinter dem Festus. Dieser sitzt in der Mitte, von der Seite zu sehr in nachlässiger Stellung, Paulus steht vor ihm an dem einen Ende des Bildes, zwischen ihm und Festus einige verruchte jüdische Individuen, deren Gesichtser nur relativ, ihre Gewänder aber unbedingt zu loben sind; auch hinter Festus stehen noch mehrere nicht ohne parteiischen Antheil zuhörende Männer, so daß von der richterlichen Ruhe in der Mitte die Bewegung nach beiden Seiten ausgeht. Die Scene ist ohne Feierlichkeit,

aber sprechend zusammengestellt, und es ist nicht möglich eine schöner ausgeführte Zeichnung zu sehen, wovon das radirte Blatt den Augenschein geben wird. An Innigkeit der Composition und Mannichfaltigkeit in der Bewegung wird sie jedoch noch vom Lazarus übertroffen, wie es denn der Gegenstand schon mit sich bringt.

Ueber die Verfassung der neuen königlichen Akademie der bildenden Künste in München.¹

Die Errichtung einer königl. Akademie der bildenden Künste in München, einer Stadt, wo so vieles für das Gedeihen einer solchen Anstalt sich vereinigt, muß billig die freudigen Erwartungen aller Kunstfreunde und Künstler erregen.

Was auch immer gegen Akademien der Künste mit mehr oder weniger Schein eingewendet worden, gründet sich theils auf Voraussetzungen, zu denen die meisten bisherigen Akademien vielleicht Grund genug gaben, die aber doch keinesweges mit dem Begriffe einer Akademie nothwendig verbunden sind; theils enthalten sie mehr die Anklage des gegenwärtigen allgemeinen Kunstzustandes, welcher besondere Anstalten zur Erhaltung der Künste erfordert, nachdem der Sinn für dieselben und ihren Gebrauch aus dem öffentlichen Leben verschwunden ist.

In der letzten Beziehung könnte nur dann ein Tadel auf Akademien fallen, wenn sie, anstatt der Kunst wo möglich wieder ein freies Leben zu verschaffen, sie engherzig zurückdrängten und vom Gemeinsamen abschließen. In der ersten Beziehung aber wird viel von der Verfassung abhängen, welche eine neue Anstalt dieser Art erhält, und noch mehr davon, welche sie sich selbst gibt.

Wenn Künstler von wirklich freiem und großem Sinne sich mit Lebhaftigkeit gegen Akademien erklären, so könnten sie sich, wie es scheint, dieser Polemik wohl überheben; denn wäre es wahr, daß Akademien,

¹ Aus dem Morgenblatt 1808, Nr. 171—174.

statt den freien und selbstkräftigen Kunsttrieb zu begünstigen, sich zu Kunsttreibhäusern constituiren, statt des gesunden Gewächses die kränkliche Pflanze einer Kunst, die selbst künstlich ist, erziehen; daß sie an die Stelle der Wahrheit das Herkommen, der Natur die Convenienz, des Styles eine beschränkte gleichsam am Boden des Ortes klebende Manier setzen: so wird dieß immer nur da der Fall seyn, wo keine großen selbständigen Geister sich der Kunst weihen und Werke hervorbringen, deren wahrhafter, gebiegener und ursprünglicher Glanz jene Schatten- und Scheinbilder von Kunst auslöscht. Niemals gibt die Schule als solche, sondern immer und überall, wo es nur wahrhaft erscheint, gibt das Genie die Regel, den Maßstab der Beurtheilung und des allgemeinen und öffentlichen Gefühls für Kunstschönheit. Der wirklich mächtige Geist hat keine Schule oder Akademie zu fürchten. Was aber diejenigen betrifft, die sich nur den Schein eines solchen geben möchten, und Akademien besonders deßhalb verwerfen, weil sie durch dieselben schmerzlich an die verfäulniten oder verachteten Grundlagen erinnert werden, so verdienen diese keine Berücksichtigung. Erleben wir doch auch anderwärts, in der Wissenschaft z. B., daß diejenigen am lautesten sich gegen die Schule auflehnen, die nur durch strenge Zucht zu einiger Vorzüglichkeit hätten gelangen können.

Die Constitution der neuen Akademie der Künste in München, wie sie im bayerischen Regierungsblatte vom 1. Juni bekannt gemacht worden, trägt die Spuren reifer Ueberlegung und der Rücksicht auf bisherige Erfahrungen, so wie auf die Vorschläge einsichtsvoller Männer zu besserer Einrichtung solcher Anstalten, an sich. Die Statuten der vornehmsten Akademien scheinen dabei verglichen worden zu seyn, namentlich die der Kunstakademie zu Wien (vom Jahr 1800), welche kürzlich durch den Wiederabdruck im Prometheus allgemeiner bekannt geworden sind, und die in der That einen weit liberaleren Geist athmen als das Reglement für die Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin (Berlin bei Unger 1790).

Mit Vergnügen wird man mehrere Vorschläge des Aufsatzes der Propyläen über Lehranstalten zu Gunsten der bildenden

Künste hier durch königliche Verordnungen verwirklicht sehen, und dem Geiste einer Regierung, welche stets das Förderndste und Kräftigste in die Pläne zur Veredlung ihres Volkes aufnimmt, die gerechte Huldbigung nicht versagen.

Vor allem ist das Gewicht erfreulich, welches die Constitution der bayerischen Akademie auf den Unterricht als Hauptzweck der Anstalt legt. Zu einer Zeit oder in einem Reiche, wo vorzügliche Künstler in großer Anzahl vorhanden sind, wo die Liebe zur Kunst groß genug ist, um jeden namhaften Meister in den Stand zu setzen, eine Anzahl von Schülern mit seinen Werken zu beschäftigen, wird das Bedürfniß öffentlicher vom Staate errichteter Unterrichtsanstalten weniger oder auch gar nicht gefühlt werden. Da möchten Akademien mehr Corporationen oder Sodalitäten vorstellen, welche die schon gebildeten Künstler unter sich errichten, wie dieß mit der ältesten aller Akademien, der Florentinischen, der Fall war. Wo hingegen jene Umstände nicht eintreten, der Künstler nicht durch die allgemeine Neigung zur Kunst hinlänglich geehrt und beschäftigt ist, um als ehrfamer Meister Schüler und Lehrgesellen auf eigne Hand zu erziehen, da muß der Staat, dem die Kräfte nicht mangeln, will er anders nicht, daß die Kunst aussterbe, ins Mittel treten, und sowohl geschickte Künstler zu Ertheilung öffentlichen Unterrichts anstellen, als die Erwerbung der mannichfaltigen Grundlagen künstlerischer Bildung durch allgemein zugängliche Anstalten erleichtern. Ein solcher Zustand erfordert dann auch, daß die Lehr- und Unterrichtsanstalt die Basis einer Kunstakademie sey; durch jene und aus ihr müßte sich diese erst als freie Kunstverbindung und Gesellschaft erzeugen. Außerdem möchte die sogenannte Akademie bald in ein leeres Spiel ausarten, wo unter dem Scheine großer Geschäftigkeit im Grunde nichts geschähe, und statt des lebendigen Fortschrittes ein todter Stillstand einträte.

Die bayerische Akademie der Künste soll allerdings beide Zwecke verbinden; sie soll sich zugleich als Lehr- oder Unterrichtsanstalt und als freie Kunstgesellschaft betrachten, aber der erste Zweck immer als der vornehmste und wichtigste behandelt werden.

Keine Akademie in der Welt wird einen Raphael, Titian, oder

ähnliche Künstler im eigentlichen Sinne erschaffen. Aber jedes angeborene Talent bedarf anhaltender Uebungen und erworbener Kenntnisse, um sich mit Freiheit zeigen und bewegen zu können. Welche schmerzliche Empfindungen erregen uns nicht Geister, welche bestimmt wären große Ideen sinnlich darzustellen, aber von der genauern Kenntniß der menschlichen Gestalt und andern Grundlagen verlassen in der Ausführung sich beengt fühlen, und nur eine schwankende, unvollkommene Wirksamkeit erreichen! Wie schwer aber wird es dem Künstler, durch sich selbst zu einem gründlichen und durchgearbeiteten Verständnisse der menschlichen Gestalt zu gelangen! Welche Schwierigkeiten setzen dem Studium nach der Natur unser Himmelsstrich, Gewohnheit, und die beschränkten Mittel des Einzelnen entgegen! Auch die Meisterwerke der Kunst sind bei uns weniger als selbst in Italien, ohne Vergleich weniger als im Alterthume, öffentliches Eigenthum; Antiken und deren Abgüsse so wie musterhafte Gemälde sind unter Schloß und Riegel gelegt, und dem Künstler, wenn nicht der Staat den Eingang öffnet, zur fortgesetzten ungestörten Benutzung nicht vergönnt. Je reichlicher also durch eine Akademie für diese Hülfsmittel zu Erwerbung der ersten Kenntnisse gesorgt ist, desto gewisser wird sie die Künstler, welche sie bildet, wenn gleich nicht zu lauter großen, was von keinen menschlichen Veranstaltungen abhängt, aber zu tüchtigen, ihrer Kunst sicheren Meistern erziehen, welche fähig sind, das, was sie gedacht, mit Richtigkeit, Wahrheit und Schicklichkeit darzustellen.

In der Constitution der bayerischen Akademie ist für die Anatomie unter andern ein eiguer Lehrer aufgestellt; denn schwerlich kann der Nutzen des anatomischen Studiums für den Kunstzögling vollständig erreicht werden ohne einen eignen, bloß für seine Bedürfnisse berechneten unter den Augen seiner Lehrer ihm ertheilten Unterricht. Meistens wird an andern Orten das Studium nach der Natur und dem Nackten auf den Winter beschränkt, und leidet noch unter manchen andern Unbequemlichkeiten; bei der bayerischen Akademie aber sollen im Winter die Abende zum Zeichnen und Modelliren nach der Natur, im Sommer zum Zeichnen, Malen und Modelliren nach der Natur und dem Gewande angewendet werden. Das Studium nach Kunstwerken ist mit der größten

Was den Umfang des Unterrichts betrifft, so wird jeder Einsichtsvolle läßlich finden, daß die bloß mechanischen Künste davon ausgeschlossen sind. Nur zu leicht erheben sich diese, wo sie aufgenommen werden, zum Wesentlichen, und verbreiten den gemeinen Handwerksgeist, welcher der wahre Antipode der freien Kunst ist.

Hat der Künstler jene nur durch Fleiß, emsige Uebung und gründliche Ueberlieferung vollkommener Meister zu erlangenden Grundkenntnisse und Fertigkeiten sich erworben, dann tritt er in ein höheres Gebiet, wo er mehr seiner Freiheit überlassen werden muß; wo Anschauung und Erklärung des vorhandenen Musterhaften, wo beiläufig erteilter Rath und besserndes Urtheil des Lehrers im Einzelnen ihn am besten in die Geheimnisse der Composition einweihen. Für diese Stufe des Unterrichts werden daher die gesetzlich vorgeschriebenen Unterhaltungen des Lehrers der dritten Klasse von einleuchtendem Nutzen sehn, indem er wöchentlich einmal seine Schüler zu den Kunstsammlungen begleitet, ihnen die Werke großer Meister erklärt, solche untereinander vergleicht, und das Eigenthümliche eines jeden bemerklich macht.

Für dieselbe Stufe sind wohl anderwärts, z. B. bei der Berliner Akademie, Vorlesungen über die Theorie der Künste, auch über Archäologie, festgesetzt. Halten sich jene in der bisher gewohnten Allgemeinheit, so ist kaum abzusehn, was sie dem Künstler frommen sollen: es wäre denn, daß das leidige Kunstgeschwätz, das zum Tone der Zeit gehört, sich auch der Künstler bemächtigen sollte, wogegen die Constitution der bayerischen Akademie schon beim ersten Unterrichte Vorkehrung getroffen. „Es sollen keine Halbkünstler gebildet werden, die über die Kunst bloß zu raisonniren, nicht aber etwas auszuführen im Stande sind.“ Sollten aber theoretische Vorlesungen ins Specielle der Kunst sich einlassen, wie z. B. die Abhandlungen des Mengs thun — sollten sie die Geheimnisse der Composition, der Gruppierung, der Vertheilung von Schatten und Licht, des Gegensatzes u. s. w. im Besondern behandeln, so wird auch hier die unmittelbare, aus der Fülle der Erfahrung bei einzelnen Anlässen gegebene, praktische Anweisung von weit größerer Wichtigkeit sehn. Der Künstler muß sich frühzeitig gewöhnen, bei aller billig zu

Liberalität behandelt. Die Sammlung der Antiken und Abgüsse ist ein unmittelbares Attribut der Akademie; aber auch alle die andern bekanntlich so reichen und trefflichen Sammlungen von Gemälden, Kupferstichen, Handzeichnungen, sollen dem Künstler zum möglich bequemsten Gebrauche beständig offen stehen.

Wie der Maler und Bildhauer, so bedarf auch der Baukünstler gewisser Grundkenntnisse; welche mehr theoretisch sind und einen wissenschaftlichen Charakter haben. Die Folge wird zeigen müssen, ob bei dem Ernste, mit welchem die Baukunst in der bayerischen Akademie behandelt worden, nicht für die geometrischen und andern mathematischen Wissenschaften ein eigner für Künstler abgemessener Unterricht nothwendig sey, damit ein Ganzes von Lehre und Unterweisung entstehe.

Die mancherlei verschiedenen Kenntnisse und Fertigkeiten, welche die eine Kunst der Malerei unter sich begreift, machen bei der Vertheilung der Lehrzweige einige Schwierigkeit. Mehrere Lehrer sind nothwendig; soll nun jeder das Ganze der Kunst lehren, so daß sie, wie unter andern auf der Akademie zu Wien, abwechseln, und jeder an dem Tage, da er sich auf der Akademie einfindet, allen Klassen von Schülern Anleitung und Unterricht gibt? oder sollen diese in Klassen getheilt, und jeder Klasse ein eigner Lehrer vorgesetzt werden? Beide Einrichtungen mögen ihr Nachtheiliges haben; die erste jedoch offenbar das meiste. Bei der andern, welche für die Akademie in München gewählt ist, wird es darauf ankommen, die Klassenabtheilung in der Ausführung nicht zu streng zu beobachten, sondern jedem Zöglinge die Freiheit zu lassen, sich an alle Lehrer gleicherweise, und zu denen er ein besonderes Zutrauen gefaßt hat, ohne Rücksicht auf die Klassenabtheilung zu wenden.

Als ein bedeutender Vorzug der in München getroffenen Einrichtung ist es zu betrachten, daß die Schüler nicht jahrweise in gewissen Klassen oder Studien festgehalten werden, sondern zu jeder Zeit nach den gemachten Fortschritten aus einer Klasse in die andere übertreten dürfen, auch daß die Klassen überhaupt nicht so gesondert gehalten werden, sondern z. B. bei dem Studium nach der Natur die Schüler insgesammt sich einfinden dürfen.

erlangenden allgemeinen Bildung doch, sobald er darzustellen und hervorzubringen hat, durchaus speciell zu handeln. Nur dann wird er mehr oder weniger das einzig Richtige treffen, um nicht einförmig zu werden und gleichsam stets ein Grundschema zu wiederholten Gefahr zu laufen. Vorlesungen über die Alterthümer, wenn sie mit Gelehrsamkeit angefüllt sind, ziehen den Künstler in ein Gebiet, das nicht das seinige ist; wird er dennoch davon ergriffen, so entstehen gelehrte Künstler; nimmt er es leichter, so war die ganze Zurüstung unnöthig, und er konnte das, was er von alterthümlichen Kenntnissen bedurfte, sich nach Gebrauch und durch Belehrung im einzelnen Falle leichter und kürzer erwerben.

Die einzigen Vorlesungen dieser Art, welche bei der bayerischen Akademie gehalten werden sollen, sind Vorlesungen über Mythologie. Zwar könnte es scheinen, daß der angehende Künstler die Kenntnisse der Mythologie ebenso gut durch eigne Lectüre, besonders der Dichter, aus den Quellen schöpfe; und eine Sammlung klassischer Dichter alter und neuer Zeit, welche dem Studirenden geliehen werden sollen, wird unter den Attributen der bayerischen Akademie mit aufgezählt. Allein das Studium der Mythologie hat ohne Zweifel noch einen höhern Endzweck als den der historischen Kenntniß. Die tiefere Einweihung in den Geist derselben ist vielleicht das kräftigste Mittel, den Künstler von dem Historischen und der bloß moralischen Charakteristik (welche mit jenem immer verbunden ist) zum Symbolischen und zur Naturcharakteristik zu erheben; denn zu dem Standpunkte, auf welchem er das Höchste der Kunst einsieht, muß er allerdings erhoben werden, so wie nicht jeder zu dem höchsten Standpunkte der Weltbetrachtung von selbst gelangt, sondern dahin erhoben werden muß. Besonders scheint dieß in der Kunst nothwendig, da die meisten sich so gern mit Erreichung der geringeren Zwecke begnügen. Er muß, sobald er anfangen kann sich der Kunst als Darstellungsmittel mit Freiheit zu bedienen, erfahren, daß das Historische nie allein um sein selbst willen, sondern als Hülle einer Idee dargestellt werden soll, und daß nur in dem Verhältnisse, als es sich mit dieser durchbringt, das einzig Höchste, das ohne weiteren Zweck an

sich selbst Schöne und Wohlgefällige entstehe. Es wird daher nöthig seyn, den Schüler früh in den Geist ächter Symbolik einzutauchen, welches durch Hererzählen mythologischer Dichtungen allerdings nicht, sondern nur dadurch geschehen kann, daß die Mythologie als ein Ganzes lebendiger Kunstideale dargestellt und behandelt wird.

Eine Haupteinwendung bei Errichtung von Akademien der Künste ist auch diese, daß eine Menge von Künstlern erzogen werden, denen es nachher an Beschäftigung fehlt, und deren Köpfe und Hände zu andern Zwecken besser hätten verwendet werden können. Nur zu gegründet ist diese Bemerkung in einem Staate, wo weder die Würde der Kunst an sich und ihre Bedeutung für den Geist der ganzen Nation, noch ihr bis auf das alltägliche Leben sich erstreckender Einfluß erkannt wird. Dort mögen Akademien als Decorationen erscheinen, die nur da sind, damit nichts vermißt werde, was man einmal vom größeren Staate fordert; oder, wenn dieses der Meinung gebrachte Opfer doch zu groß scheinen sollte, mögen sie zu Zwecken mechanischer Nützlichkeit herabgezogen werden. Anders auch hier die bayerische Regierung. Die Zeichnung wird als ein Zweig des allgemeinen öffentlichen Unterrichts betrachtet; durch Zeichnungsschulen, deren keine namhafte Stadt entbehren wird, soll Kunst Sinn und Kunstgeschmack in die Werkstätte des Handwerkers und selbst in das häusliche Leben des Bürgers verbreitet werden. Drei trefflich gewählte Städte des Reiches, Nürnberg, die Wiege, Augsburg, die alte Pflanzstätte deutscher Kunst, und Innsbruck, Hauptstadt eines Landes, dessen Einwohner von jeher besondere Kunstanlagen gezeigt, sollen eigne Kunstschulen erhalten. Von diesen ist zwar in der Constitution der Akademie nur die Bestimmung erwähnt, daß sie Pflanzschulen für jene seyn sollen; indessen ist zu erwarten, daß sie bei ihrer Errichtung, über welche die neue Akademie ihr Gutachten abgeben soll, neben jenem Zwecke zugleich eine selbständigere Bestimmung erhalten. Wird zwischen den Kunst- und Zeichnungsschulen und der Akademie eine solche Verbindung gestiftet, daß diese verschiedenen Anstalten nach Einem Geiste, jede in ihrer Art, geleitet werden, so ist Bayern derjenige Staat, worin zuerst etwas für die Kunst nach einem

durchgreifenden Zusammenhange geschieht. Staatsanstalten, welche nicht zuletzt auf die Nation zurückwirken, und die große Masse des Volkes zur Basis haben, aus der doch immer wieder Künsten und Wissenschaften neue erfrischende Kräfte kommen mußten, schweben ohne Haltung, und behalten etwas Fremdartiges, nicht ins Ganze Eingreifendes mitten im Staate. Wenn die bayerische Akademie der Künste auch nur tüchtige Lehrer in die Kunstschulen, so wie diese wieder in die Zeichnungsschulen ausendeten, so wäre damit eine ehrenwerthe Wirkung erreicht. Indem die untergeordneten Anstalten unmittelbar für die Zwecke des allgemeinen Lebens nützlich sind, kann die Akademie desto freier den höhern, ja den höchsten Zwecken nachgehen; um so ungestörter, wenn folgendes wahre Wort der Propyläen im Auge behalten wird (2 Bd., 2 St., S. 7): „Alle jene guten Einflüsse (auf Bequemlichkeit, Anmuth und Genuß des Lebens, auf Verebelung selbst der gemeinen Werkzeuge des Lebens durch die Macht der Künste) nehmen unfehlbar in dem Verhältnisse zu oder ab, in welchem ihr Urquell, die hohe Kunst, entweder reichlicher strömt, oder abnimmt und trocknet. Mit dem Sinken des Geschmacks verliert sich bald die schöne Form; was einfach und zierlich gewesen war, wird überladen, das Interesse verschwindet, und in kurzer Zeit ist nur noch das Nothwendige übrig geblieben, der Zwang arbeitet jetzt, die Nothdurft und nicht mehr die Liebe, jede Neuerung ist bloß ein weiteres Abirren vom Guten und Schönen.“

Aber noch mehr, die Verordnung über die Errichtung der Akademie enthält folgendes wahrhaft königliches Wort: „Wir wollen, daß wenigstens die öffentlichen Gebäude der Kunst geweiht bleiben, und unter Unserer Regierung nicht leicht ein solches von einiger Bedeutung entstehe, woran außer der Architektur nicht auch die Skulptur und Malerei ihren Antheil habe.“ — Ueberhaupt liegt der ganzen Organisation die richtige Ansicht zum Grunde, daß das kräftigste Förderungsmittel der Kunst nicht in Pensionen besteht, welche müßig und ohne Nutzen für das Ganze verzehrt werden, sondern in reichlicher Beschäftigung und gebührendem Lohne für einzelne vorzügliche Arbeiten. Diese Ansicht hat selbst die Verfügung wegen der Preise bestimmt, welche eine besondere Erwähnung verdienen.

Es findet eine dreifache Preisertheilung statt, eine jährliche für die Schüler, eine alle drei Jahre wiederkehrende für die der höheren Klassen, endlich eine, die alle vier Jahre wiederkehrt. Bei der zweiten besteht der Preis für den einheimischen Künstler in dem Auftrage, ein Gemälde, eine Statue oder Büste auszuführen, wozu er ein Arbeitszimmer, die Materialien und Modelle frei erhält; da er sein Werk unter den Augen der Lehrer ausführt, so muß ihn dieß in der Kunst einen beträchtlichen Schritt vorwärts bringen, und da diese Werke zu Auszierung öffentlicher Gebäude gebraucht werden sollen, so entgeht ihm zugleich der billige Gewinn nicht, der mit der Preiserlangung sonst verbunden ist. Die Wahl der Gegenstände soll nach dieser Rücksicht getroffen werden, soweit es thunlich ist, — also keine vaterländischen Gemälde von der Art, wie sie in einem andern Staate vor etwa zehn Jahren gefordert wurden, Kriegsaktionen und Aehnliches darstellend im modernen Soldatenkostüme und barbarischen Soldatenzuschnitte! — Bei der dritten, alle vier Jahre stattfindenden Preisbewerbung besteht für einheimische Bildhauer, Maler und Architekten der Preis in einer reichlichen Unterstützung, mit der sie auf drei Jahre nach Italien gesendet werden; der Kupferstecher erhält eine Unterstützung auf zwei Jahre. Diese Verfügungen sind bis jetzt einzig in Deutschland; im höchsten Grade zweckmäßig und ruhmwürdig.

Bei der zweiten, alle drei Jahre stattfindenden Preisbewerbung sollen Ausländer mit concurriren, wie überhaupt in allen Anordnungen der richtige Grundsatz hervorleuchtet, daß Kunst und Wissenschaft, um sie in einem einzelnen Staate zu fördern, im Ganzen und Großen als Gemeingut der Menschheit gefördert werden müssen. Wie dem Inländer steht auch jedem Ausländer der Zutritt zu dem Unterrichte frei, der für alle Schüler unentgeltlich seyn soll. Er kann eintreten als Anfänger im 13. bis 14. Jahre, oder wenn er auch schon weiter vorgeschritten ist, um seine Studien zu vollenden. In der That, welche deutsche Stadt könnte in diesem Augenblicke mehr Anziehendes für den jungen Künstler haben als die bayerische Königsstadt! Von Italien nur durch das Gebirge getrennt, in welches der Freund der Natur durch hohe wunderbare

Schönheiten gelobt wird, schließt sie eine seltene Sammlung der bedeutendsten Kunstschätze jeder Art in sich, die täglich vermehrt werden; und was mehr noch ist als dieses, es tritt hier dem Fremden ein reges und lebendiges Streben von allen Seiten entgegen. Hat der Zustand des Werdens gleich seine Unvollkommenheiten, so sind sie doch mit den Einflüssen nicht zu vergleichen, die der Anblick der Erstorbenheit und des Stillstandes auf das junge strebende Gemüth hat. Die nämliche Höhe ist nicht die nämliche, wenn sie in der Linie des Aufstiegens, und wenn sie in der des Falls angenommen wird. — Nicht erwähnen wollen wir der Begünstigung, welche den Künsten die persönliche Kunstliebe des bayerischen Regentenhauses verspricht, die in dem trefflichen Kronprinzen mit neuer Kraft aufgelebt ist. Wir sind überzeugt, daß die nahen und fernen Künstler, die in diesem Augenblicke durch ihn beschäftigt sind, nicht ohne Theilnahme die Errichtung einer Kunstakademie in München vernehmen konnten. — Bayern ist der erste Staat, der seine Preis-ertheilungen im Fache der Künste auch auf Auswärtige erstreckt; aber überhaupt sollen bei jeder Kunstausstellung Ausländer eingeladen werden, ihre auch ohne Absicht auf Preisbewerbung entstandenen Werke einzusenden; die Kosten der Her- und Rücksendung für alle nur einigermaßen bedeutenden vergütet die Akademie, welche, wie die Verfassungsurkunde ausdrücklich sagt, „noch außerdem sich angelegen sehn lassen wird, die Theilnahme, welche gebildete Künstler ihr erzeigen, durch Achtungs- und Ehrenbezeugungen zu erwiedern.“ Es würde also nur von den deutschen Künstlern selbst abhängen, in München einen Mittelpunkt für die allgemein-vaterländische Kunst zu bilden. Ueber den Mangel eines solchen haben sie oft geklagt; und besser entstünde er durch freiwillige Uebereinstimmung, als durch äußere Macht. Um so geneigter werden sie sehn, diesen dargebotenen Punkt der Vereinigung zu benutzen, da hier von einer Wechselwirkung im eigentlichen Sinne, und nicht etwa von einer irgendwann auszuübenden Autorität die Rede ist. Dem auswärtigen Künstler wird nicht bloß Belohnung und Aufmunterung angeboten, sondern zugleich der Vortheil erkannt, den die einheimische Kunst aus dem Verkehre mit der auswärtigen Kunst zieht. „Unsere Akademie (dies

sind die eignen Worte der Verfassung) soll mit den gleichzeitigen Kunstbemühungen in Wechselwirkung treten, und auf das Zeitalter wirken, um hinwiederum von ihm gefördert zu werden, und so am sichersten jeder Einseitigkeit oder beschränkten Nationalität, die sich im Unterrichte oder in der Ausübung einfinden wollten, vorzubeugen¹."

Die Verfassung der Akademie als Kunstgesellschaft ist ganz darauf angelegt, den Geist der Freiheit und des Fortschreitens in ihr rege zu erhalten. Die Akademie ist ein selbstständiges, unmittelbar nur vom Ministerium des Innern abhängiges Institut; auch nicht Anhängsel einer andern Anstalt, wie die französische Akademie der Künste die vierte Klasse des Nationalinstitutes. Freilich hat die letzte dafür eine größere Ausdehnung, indem auch Musiker und Schauspieler Mitglieder von ihr sind; indeß ist zu verwundern, daß man dann nicht gleich überhaupt nur zwei Klassen gemacht hat, eine der Künste und eine der Wissenschaften, und die verschiedenen Wissenschaften in jener nicht ebenso zusammengeworfen, wie die verschiedenen Künste in dieser. Die Regierung hat nur die Basis des akademischen Personals ernannt, und auch nur dessen Ernennung sich vorbehalten, wodurch der Akademie freigelassen ist, sich selbst zu ergänzen, und jedes ausgezeichnete Talent des Inlandes mit sich zum gemeinschaftlichen Zwecke zu verbinden. Das ständige Personal besteht aus dem Direktor, dem Generalsekretär und den Lehrern der vier Kunstschulen, der Malerei, der Bildhauerkunst, der Architektur und der Kupferstecherkunst. Dagegen wohnt jeder von der Akademie als ordentliches Mitglied aufgenommene Künstler den Sitzungen mit vollem Stimmrechte bei, wenn ihm die Akademie dieses zuerkennen will. Diese Einrichtung wird zur Folge haben, daß die Akademie nie mit unnützen ordentlichen Beisitzern überladen seyn wird, und doch jeder verdiente Künstler sicher seyn kann, die ihm gebührende Stelle zu finden.

¹ Im Berliner Reglement wird sogar der Lehrer der Landschaftsmalerei angewiesen, mit seinen Zöglingen, um ihnen zu zeigen, wie sie die Natur richtig und mit Geschmac nachahmen müssen, die besten im Lande liegenden Gegenden zu besuchen. Solcher Eifer wurde dort gezeigt, der Kunst nur vaterländische Vortürle zu zugefestehen!

In einem Staate, wo der Mechanismus des Geschäftsganges für das Höchste gilt, werden sich leicht auch zu Anstalten von liberalen Zwecken die sogenannten Geschäftsleute drängen und mit ihrem Formalismus bald alles Leben der eigentlichen Mitglieder ersticken¹. Ein anderes Uebel bei Akademien der Künste kann aus dem Zudrängen von Gelehrten entspringen, die, wenn sie ein Uebergewicht bekommen, die

¹ Die Einschränkung der Stellen bei der bayerischen Akademie der Künste wird man besonders in Vergleichung der Häufung derselben bei andern Akademien schätzenswerth finden. In dem Personalstatus der Berliner Akademie findet sich zuvörderst ein Curator in der Person eines eigenen Ministers, der selbst in den öffentlichen Sitzungen präsibirt, und ohne dessen Vorwissen der Direktor und der akademische Senat keine Sache von Wichtigkeit abmachen dürfen; sodann ein Consulent und Justitiarius; ein Kassencurator, der zugleich vortragender und die Expeditionen besorgender Rath ist; endlich ein Direktor, nach ihm ein Vicedirektor, und ein akademischer Senat, von dem die Akademie selbst noch verschieden ist; bei dem Senate befinden sich als ordentliche Assessoren mehrere Rätthe des Oberschulcollegiums, mehrere Mitglieder des Oberhofbauamts, ein Chemiker, wegen der Bestandtheile der Farben, der Opern- decorateur und Direktor der Porzellanmanufaktur — zuletzt die Professoren der Kunstschulen. Nach diesem langen Aufzuge folgen dann erst die Künstler, die Mitglieder der Akademie sind, und deren Zahl wiederum von der der Ehrenmitglieder und Assessoren (sämmtlich Nichtkünstler) übertroffen wird. Endlich macht den Beschluß noch eine besondere Dekonomie-Inspektion mit einem Dekonomie-Inspektor und einem Rentanten der akademischen Kasse. Wie viel möchte bei einer solchen Einrichtung wohl für den armen Künstler noch abfallen; und wie mußte er sich in einem Gedränge von Personen fühlen, von denen so viele nichts von der eigentlichen Kunst verstanden, und dennoch die Wort- und Stimmführer machten! Die Ehre, daß die Versammlungen von einem Staatsminister präsibirt werden, möchte wohl hier nicht in Anschlag kommen: es muß vielmehr der freien Aeußerung der Meinungen und Ansichten höchst nachtheilig seyn, wenn der Chef, der dem Regenten vorträgt, und die höchste Entscheidung bestimmt, zugleich die Debatten der Gesellschaft leitet. Welche Folgen und welchen Geist diese Vereinigung des Curators und Präsidenten in Einer Person nach sich gezogen, darüber können Künstler jener Zeit den besten Aufschluß geben, und mag aus den Thatfachen in Carstens Leben von Fernow allein schon geschlossen werden. Weit vortheilhafter und ehrenvoller ist es gewiß, wenn das Curatorium der Akademie, wie in Bayern, in den Händen desjenigen Ministers sich befindet, dem die Leitung aller innern Angelegenheiten anvertraut ist, und wenn die Mitglieder in der Aeußerung ihrer Meinungen ganz frei und durch keine fremde Gegenwart gestört sind.

Anstalt leicht nach ganz andern Zwecken als ihren eigenthümlichen und ursprünglichen hinlenken. Selbst bei der Wiener Akademie möchte es der Reinheit des Zweckes nicht vortheilhaft seyn, daß der akademische Rath zur Hälfte aus Gelehrten zusammengesetzt ist. Indessen bedarf eine Akademie der Künste für manche Fälle wirklich gelehrter Mitwirkung, und soll sie mit dem Zeitalter in Berührung stehen, so ist dieß schwerlich durch ein anderes Mittel möglich als durch das allgemeine der Literatur. In dieser Hinsicht ist der bei der bayerischen Akademie getroffene Ausweg vielleicht der einfachste, da die Leitung sämmtlicher literarischer Angelegenheiten der Akademie und der Geschäfte, die sich aus dem Begriffe derselben als Kunstgesellschaft ergeben, einem Gelehrten anvertraut ist, der die Stelle des beständigen Generalsekretärs bekleidet.

Bei der großen allgemeinen Preisbewerbung, die alle drei Jahre stattfindet, sollen die motivirten Urtheile durch ein eignes Programm der Akademie bekannt gemacht werden; einerseits wird dadurch allem Verdachte von Parteilichkeit begegnet, und andererseits werden diese Programme als Jahrbücher der Künste in Bayern dienen. Musterhaft sind die Verfügungen wegen der Aufnahme von ordentlichen Mitgliedern (denen nach dem Muster italienischer Akademien auch der Titel von Professoren der bayerischen Akademie ertheilt werden kann), Ehrenmitgliedern und Correspondenten. Ordentliche Mitglieder sollen nur ausübende Künstler seyn, die entweder ein Aufnahmestück geliefert haben, oder in eine regelmäßige Verbindung mit der Akademie treten, und zu ihren Kunstausstellungen von Zeit zu Zeit Werke einsenden. Bei den Wahlen soll streng und nach der genauesten Unparteilichkeit verfahren werden, „damit die Akademie ihre Ehrenbezeugungen nicht durch Verschwendung werthlos mache, und mehr durch die Eigenschaften ihrer Mitglieder als durch die Menge derselben sich des öffentlichen Beifalls versichere.“

Die Vorschriften über die Berathschlagungen und die Ordnung bei den Sitzungen stimmen fast ganz mit denen der Wiener Akademie überein. Es ist durch dieselbe aller Eigenmacht und Willkür vorgebeugt; die Mitglieder erscheinen in der That als Mitglieder, zwischen welchen eine freie gegenseitige Aeußerung und liberale Communication der

Meinungen stattfindet, und unter denen eben darum über die Hauptpunkte bald eine feste, gemeinschaftliche Ansicht sich bilden muß. Ueberhaupt erfüllt die Verfassung, was in der Erklärung über die Zwecke der Akademie versprochen wird: „Es soll den Künstlern des Reiches ein Punkt der Vereinigung gesichert seyn, eine Auszeichnung, nach der sie streben, und deren Zuerkennung die öffentliche Erklärung wirklicher Meisterhaftigkeit in sich schließt. Jener edle und den Künsten so heilsame Wett-eifer soll auch unter den Lehrern und schon gebildeten Künstlern erhalten werden, und der Einzelne nach erlangter Reife in der Kunst durch die Vereinigung mit gleichgebildeten Männern das Mittel finden, seine wissenschaftlichen Begriffe von der Kunst immer mehr zu erhöhen und zu erweitern.“ Nicht nur die äußeren Rechte und Vorzüge einer gelehrten Gesellschaft sind der Akademie ertheilt, sondern auch die innere Freiheit und Lebendigkeit einer solchen ihr erhalten. — Sie ist ferner eine wirkliche öffentliche Instanz in Sachen der Künste, „welche durch ihre Berathschlagungen das Wachsthum der Künste fördern, und die von der Regierung auf deren Vorseß zu verwendenden Mittel in Wirksamkeit setzen soll.“ Sie soll nicht bloß in ihren eignen Angelegenheiten, bei Besetzung von Stellen oder Ertheilung von Pensionen, sondern bei Auf-führung öffentlicher Werke, Beurtheilung einheimischer oder fremder Erfindungen, gutachtlich gehört werden. Die Errichtung eines besonderen mit der Akademie in nächster Verbindung stehenden Comités für die Verwaltung der Kunstschätze öffnet ihr einen großen, schönen, äußerst nützlichen Wirkungskreis; die Verbindung endlich, in welche sie mit den Kunst- und Zeichnungsschulen des Reiches gesetzt wird, gibt ihr die Mittel an die Hand, in einem Umfange thätig zu seyn, wie es verhältnißmäßig sonst keiner Akademie möglich ist.

Ueberhaupt verdient dieß als ein charakteristischer Zug der ganzen Verfassung erwähnt zu werden, daß sie durchaus die Beziehung der Künste auf das öffentliche Leben anerkennt, und die Kunst im Wesen der Nation selbst fundirt, nicht aber als etwas Aeußerliches, vom Leben und dem gemeinen Nutzen ganz Entferntes darstellt. Unter andern ist der schöne Wunsch in ihr ausgedrückt, jene Zeiten wieder herbeizuführen, wo das

Handwerk der Kunst näher stand, und aus der Mitte desselben tüchtige Künstler hervorgingen. In dieser Absicht ist der Akademie das Recht ertheilt, auch inländischen Handwerkern, deren Arbeiten schöner Formen empfänglich sind, das Prädicat akademischer Künstler zu ertheilen; eine nützliche Verfügung, die auch in der Constitution der Berliner Akademie enthalten ist.

Die Erfüllung aller schönen Hoffnungen, welche diese Verfassung für die Kunst in Bayern und — wir dürfen es sagen — für die deutsche Kunst überhaupt erregt, wird einerseits abhängen von der fortdauernden werththätigen Unterstützung der Regierung, welche diese Anstalt geschaffen hat; noch mehr aber von dem Eifer der Mitglieder, und der verständigen Führung der ganzen Anstalt — davon besonders, daß sie nie auf Schein gehend sich immer ihres Zweckes klar bewußt bleibt, und den dauernden Ruhm höher als den schnellverbreiteten achtend, die schöne Pflanze, deren Pflege ihr anvertraut ist, nur langsam, aber zu dauerhaftem Flor erziehen will.

Kunstgeschichtliche Anmerkungen

zu

Johann Martin Wagners

Bericht über die Aeginetischen Bildwerke.

1817.

I n h a l t.

	Seite
Vorbericht des Herausgebers.	115
Einleitung	118
Anmerkungen des Herausgebers	120
§. I. Beschreibung der äginetischen Figuren nach ihren Abtheilungen	
I. Ganz geradestehende (weibliche) Figuren	128
II. Vorschreitende, oder kämpfende Krieger	132
III. Knieende, oder Bogenschützen	134
IV. Liegende, oder Verwundete	137
§. II. Bruchstücke, die zu den äginetischen Figuren oder doch zu dem Tempel gehört haben	141
[Zusatz vom Herausgeber]	144
§. III. Ueber den Styl dieser Figuren	147
Anmerkungen des Herausgebers	153
§. IV. Ueber den Widerspruch, in welchem die Köpfe mit den übrigen Theilen des Körpers in Ansehung ihrer Sculptur zu stehen scheinen	163
Zusatz des Herausgebers	165
§. V. Ueber den mechanischen Theil, oder die Bearbeitung des Mar- mors	168
§. VI. Ueber die Epoche, in welcher muthmaßlich diese Figuren sind verfertigt worden	169
Zusatz des Herausgebers	171
§. VII. Wie und wo diese Figuren ursprünglich aufgestellt gewesen	183
§. VIII. Ueber die Bedeutung oder Vorstellung dieser Figuren	187
Zusatz des Herausgebers	190
§. IX. Ueber die Bemalung der Figuren und des Tempels	192
Schluß	197
Schlußanmerkung des Herausgebers	198

Vorbericht des Herausgebers ¹.

Als die in dem nachfolgenden Aufsatz beschriebenen Kunstwerke zuerst entdeckt, und die Finder, bei völlig gleichen Ansprüchen, überein gekommen waren, die Sammlung nur im Ganzen zu veräußern, damals waren alle Wahrscheinlichkeiten dafür, daß diese Werke den bequemen und fast allein gefahrlosen Weg zu Wasser nach England nehmen würden. Daß es nicht geschehen, daß sie nicht wie die Figuren des Parthenon unter dem Dunsthimmel Londons, sondern in einer deutschen Hauptstadt, in würdiger und angemessener Umgebung uns allen zugänglicher sehn werden, dieses haben wir allein dem großartigen Sinn des Kronprinzen von Bayern für alterthümliche Kunst und Seiner Entschiedenheit für alles Vortreffliche zu verdanken.

Den Verfasser des nachfolgenden Aufsatzes, der dem achtbarsten Theil deutscher Kunstfreunde längst als ausübender Künstler von vorzüglicher Kraft und Tüchtigkeit bekannt ist, und der einen ursprünglichen, durch Homer und Anschauung des Alterthums genährten Sinn für den Heldengeist griechischer Vorzeit durch ein schon vor acht Jahren vollendetes großes Gemälde, den Rath der Griechen vor Troja vorstellend, beurkundet hat, wählten Seine Königliche Hoheit, ihn zunächst nach Jante, wo der äginetische Fund damals niedergelegt war,

¹ Der vollständige Titel dieser Schrift lautet im Original: Johann Martin Wagners Bericht über die Aeginetischen Bildwerke im Besitz Seiner Königlichen Hoheit des Kronprinzen von Bayern. Mit kunsthistorischen Anmerkungen von F. W. J. Schelling. D. S.

zur Besichtigung dieser Kunstwerke, dann nach Malta, zur Abschließung des Kaufes mit den Eigenthümern, abzusenden.

Nachdem der herrliche Fund vollends glücklich nach Rom gebracht war, wo er, der Zusammensetzung und nothwendigsten Ergänzungen wegen, sich noch befindet, und nun diese Werke eines hohen, Ehrfurcht gebietenden Alterthums mit voller Muße von mehreren Seiten beschaut und untersucht werden konnten, fühlte der thätige Künstler, durch dessen Bemühungen die Sache so weit gediehen, sich aufgefordert, einen Bericht über diese Schätze abzufassen, der zunächst für den erhabenen Besizer derselben bestimmt war, aber auch wohl, gedruckt und öffentlich mitgetheilt, der gesammten deutschen Kunstwelt einen Vorschmack von dem Genuß geben könnte, der sie einst beim eignen Anblick dieser Kunstwerke erwartete.

Nach den zwischen uns bestehenden freundschaftlichen Verhältnissen wünschte der Verfasser, daß ich, im Fall es dazu käme, die Herausgabe besorgen möchte: ein Wunsch, dessen Erfüllung mir nun noch überdies die einem höhern Auftrag schulbige Verehrung zur Pflicht macht.

Indem ich also die Bearbeitung dieses Auftrages für den Druck übernehme, glaube ich keine Veränderungen mir erlauben zu können, als welche Styl und Schreibart erheischen mögen. Ich wünsche, daß man überall den ausübenden Künstler höre, daß von der eigenthümlichen Beredtsamkeit, der künstlerischen Dialektik und dem Humor des Verfassers um so weniger verloren gehe, je häufiger wir seit längerer Zeit mit trübseligen Beschreibungen von Kunstwerken jeder Art heimgesucht worden. Daß in bezeichnenden Ausdrücken, in der Anordnung und Folge des Ganzen nichts geändert werden kann, versteht sich ohnedies von selbst.

Weil es jedoch nicht möglich ist, eine treue und anschauliche Schilderung so merkwürdiger, ja in ihrer Art einziger Kunstwerke zu lesen, ohne zu eignen Gedanken lebhaft erweckt zu werden, muß ich mich als Herausgeber um so mehr zu thätiger Theilnahme an den Forschungen des Verfassers aufgeregt fühlen, und denke daher diese durch einzelne Anmerkungen und einige ausführlichere Zusätze an den Tag zu legen,

in denen ich mich besonders bemühen werde, über das eigentlich Unterscheidende und Charakteristische der äginetischen Kunst und ihr Verhältniß zu der attischen einige bestimmtere Begriffe auszumitteln, weil darauf vornehmlich die große geschichtliche Wichtigkeit dieser Kunstwerke beruht.

Darf ich auf diese Art hoffen, den wackeren Künstler, der mit dem besonderen Talent für die Kunst jene allgemeinen Eigenschaften des Geistes und des Charakters vereint, ohne welche nirgend etwas Großes und wahrhaft Schätzenswerthes zu Stande kommt, auf eine nicht ganz unangemessene Art in die deutsche Lesewelt einzuführen: so füge ich noch den Wunsch bei, daß man das hier Mitgetheilte so nehmen möge, wie es gegeben wird, nämlich für bloße erste Gedanken und Aeußerungen über Kunstwerke, die, wegen der durch sie entstehenden, ganz eignen, geschichtlichen und künstlerischen Räthsel, noch lange Zeit Gegenstände der ernstlichsten und eifrigsten Forschungen bleiben werden.

München, im December 1816.

Einleitung.

Den Freunden der Kunst und des Alterthums ist es bereits aus öffentlichen Nachrichten bekannt, wie eine Gesellschaft von Künstlern und Liebhabern, deutscher und englischer Nation, im Jahr 1811 sich vereinigte, um unter andern den Tempel des Panhellenischen Jupiters auf der Athen gegenüber liegenden Insel Megina zu untersuchen und architektonisch aufzunehmen, und wie sodann diese in wissenschaftlicher Absicht unternommene Ausgrabung durch einen unerwarteten, aber herrlichen Fund einer schönen Anzahl mehr oder weniger erhaltener, aber an sich unschätzbare Bildwerke belohnt wurde, welche einst den östlichen und westlichen Giebel dieses erhabenen Gebäudes geziert hatten.

Seine Königliche Hoheit der Kronprinz von Bayern, vom reinsten Sinn für alles Große und Schöne beseelt, hatte schon im folgenden Jahr 1812 den ganzen Fund von den Entdeckern an sich gekauft, und dadurch zunächst seiner Sammlung von Antiken einen Zuwachs von Werken verschafft, dessen gleichen, ohne Uebertreibung zu sagen, keine Sammlung in unserer, ja vielleicht in früherer, Zeit erhalten, da diese Bildwerke theils wegen ihrer besondern Vorzüge und Eigenthümlichkeiten, zumal in Hinsicht der treuesten Nachahmung der Natur, für die Kunst selbst, theils wegen ihrer Herkunft aus einer dunkeln Zeit der Kunst, für die Geschichte derselben und die gesammte Alterthumskunde von nicht zu berechnender Wichtigkeit sind.

Aus diesen Werken ersehen wir, daß die frühern Griechen ihre Kunst von den Aegyptiern entlehnt haben. (1)

Durch sie wird uns klar, welchen Weg die Kunst von ihrer Kindheit an genommen, um auf jene Höhe von Vollkommenheit zu gelangen, auf welcher wir sie in den Werken des Phidias und seiner Zeitgenossen bewundern, und daß diese großen Meister nur einen Schritt weiter auf dem Wege zu thun hatten, der ihnen von jenen Vorgängern so deutlich bezeichnet war. (2)

Durch diese Werke endlich wird es, möchte man sagen, augenscheinlich, daß die vollkommene Nachahmung der Natur der einzige Weg zum Höchsten in der Kunst oder zu demjenigen war, was man in der letzten geistigsten Erscheinung das Ideale genannt hat.

In Beziehung auf die geschichtliche Kenntniß der Kunst ist durch diese Entdeckung zur völligen Gewißheit gebracht, was Winkelmann schon geahnet hat, und nach ihm Visconti mit mehr Zuversicht darzuthun suchte, nämlich daß das, was man bisher in der Kunst unter etruskischem Styl verstand, mehr oder weniger der eigentlich altgriechische Styl zu nennen sey.

Wird so unser Begriff vom altgriechischen Styl im Allgemeinen berichtigt, so erhalten wir durch jene wichtige Erscheinung zugleich Aufschluß über die von Pausanias und andern an vielen Stellen so rühmlich erwähnte äginetische Schule, von deren Eigenthümlichkeiten und Unterschieden von der altgriechischen Schule wir uns bis jetzt keine oder nur ungewisse Begriffe machen konnten, da es durchaus an allen Denkmälern fehlte, auf die sich ein sicherer Schluß hätte gründen lassen.

Was hier mit wenigen Worten berührt worden, werde ich im Verfolg dieser Schrift auseinanderzusetzen und durch Gründe zu beweisen suchen.

Allen diesen Folgerungen muß jedoch eine genaue Beschreibung der sämtlichen Figuren vorausgehen, damit Freunde der Kunst schon vorläufig mit der Sache selbst und ihren Eigenthümlichkeiten gehörig bekannt werden.

Ich halte diese ausführliche Beschreibung um so nöthiger, als es wegen der vorzunehmenden Zusammensetzung der Bruchstücke und der geforderten Ergänzungen noch geraume Zeit anstehen wird, ehe dieselben zu öffentlicher Ansicht und zur allgemeinen Beurtheilung gelangen können. (3)

Anmerkungen des Herausgebers.

(1) Der Herausgeber würde für sehr überflüssig halten, umständlich zu zeigen, daß diesem Schluß, inwiefern er aus der Beschaffenheit der ägyptischen Bildwerke gezogen werden sollte, zur Sicherheit einige wesentliche Mittelglieder abgehen dürften. Hier, wie anderwärts, ist zu bedenken, daß der Verfasser als Künstler spricht, und, unbeschadet seiner im Allgemeinen deutschen Ansicht und Denkart, sich im Einzelnen nach der in Rom und Italien herrschenden Weise der Alterthumsforschung bequemen kann. Wer möchte auch leugnen, daß jene Erklärung der zwischen ägyptischem und griechischem Styl der ältesten Zeit bemerklichen Uebereinstimmungen die scheinbar leichteste und kürzeste ist; wie sie denn manchen unter den Griechen selbst eingeleuchtet, die sich jedoch, bei der ihnen von den Aegyptiern selbst vorgeworfenen Unkunde der Vorzeit, über diesen Punkt so leicht und so natürlich als moderne Forscher täuschen konnten.

Gesetzt aber auch, jenes insgemein angenommene Verhältniß zwischen Aegyptiern und Griechen, wornach man jene als die Lehrmeister, diese als die Schüler anzusehen hätte, wäre mehr als zweifelhaft, und der Ausdruck: entlehnen, und die Vorstellung einer materiellen Ueberlieferung oder Mittheilung überhaupt erschienen in keinem Fall als die angemessensten; so wäre es doch mehr die Auffassung und der Ausdruck des Verhältnisses als das Verhältniß selbst, das nach dem Standpunkt unserer deutschen Forschung anstößig erscheinen könnte.

Denn da gerade unter uns das gesammte Alterthum immer mehr als ein Ganzes, als eine zusammengehörige und in sich abgeschlossene

Welt angesehen wird, und man täglich mehr sich zu überzeugen scheint, daß griechische Religion und Kunst zwar das lebendigste Gewächs von allen, der Boden und die Erde aber, aus der es erwachsen, in den Religionen und der Kunst anderer Völker zu suchen sey; warum sollte man nicht ägyptische und griechische Kunst in einem lebendigen Zusammenhang, ja in einer und derselben Entwicklungsfolge sich denken dürfen? Die ganze Bildung Aegyptens trägt die Merkmale eines großen Umsturzes, der gewaltsamen Hemmung und Aufhaltung eines in seiner Entwicklung begriffenen, mächtigen Princip's an sich. Mußte nicht, nach eingetretener Hemmung, der Ueberfluß der bildenden Kraft hier im Ungeheuren, ja Monstrosen sich Luft zu machen suchen, während dasselbe Princip in Griechenland, gleichsam in einer zweiten Zeit von vorne beginnend, aber in freier, ungehinderter Entwicklung sanft fortsirebend, vermög' einer innern Nothwendigkeit das ihm mögliche Vollkommenste hervorbringen konnte?

Unleugbar, ja nothwendig ist, daß das gegenseitig Unabhängigste und in der Folge Verschiedenartigste in den ersten Anfängen sich ähnlich ist; wie denn Herr Quatremère-de-Quincy ganz anmuthig bemerkt, daß die Samen einer Pflanze einander weit ähnlicher aussehen als die nachher aus ihnen erwachsenen Pflanzen. Die Anwendung dieser allgemeinen Bemerkung wird in dem gegenwärtigen Fall noch bestimmter, wenn wir uns denken dürfen, daß es wirklich ein und dasselbe, nur in der griechischen Kunst wieder von vorn ansetzende Princip war, das durch beide, ägyptische und griechische, zu seiner Verwirklichung strebte; und wer möchte dann ferner, die Einheit der bildenden Kraft vorausgesetzt, nicht wahrscheinlich finden, daß dieser bis in sein Ziel stetig und unwiderstehlich fortwirkende Trieb sich noch von jener ersten mächtigen Bewegung des menschlichen Geistes hergeschrieben, die den ältesten Glauben der Völker erzeugte?

Allein wir fühlen, daß zu diesen Betrachtungen hier kein Ort sey, und würden, da fast jede Bemerkung über jene Aeußerung zu weit führen mußte, uns vielleicht aller enthalten haben, hätten nicht zwei Rücksichten uns anders bestimmt.

Die erste war, daß jene oft wiederholte Meinung in dieser Verbindung mit den äginetischen Bildwerken einen Schein von Neuheit und also auch das Ansehn einer neuen Bestätigung gewinnen konnte. Aus diesem Grunde glaubten wir bemerken zu müssen, daß die äginetischen Kunstwerke in Bezug auf jene historische Hypothese (der Abstammung griechischer Kunst aus Aegypten) nichts Neues lehren können, und bei dieser Gelegenheit überhaupt den partiellen Erklärungsversuchen zu widersprechen, die, so beliebt sie noch immer zu seyn scheinen, doch hier, wie überall, keinen Nutzen haben können, als sich den Weg zur großen und umfassenden Erklärung zu versperren. Denn auch hier ist der Aufschluß, den wir über das Einzelne verlangen, nur in dem großen und allgemeinen Zusammenhange zu finden, dessen Tiefe wir nach unsern jetzigen Ansichten vielleicht nicht einmal zu ahnden vermögen.

Die andere Rücksicht war, daß die Voraussetzung eines solchen Verhältnisses zwischen ägyptischer und altgriechischer Kunst nicht wohl ohne Einfluß auch auf die Ansicht und Beurtheilung der ältesten griechischen Kunstwerke bleiben kann. Schon ist es so weit, daß jene Aehnlichkeit hier und da als eine eigentliche und völlige Gleichheit behandelt wird. Die Kunstverständigen unter den Griechen müßten aber schon in den allerältesten attischen Werken, von denen wir keines ansichtig geworden, Züge gefunden haben, die sie bestimmt von ägyptischen unterscheiden ließen, wie unter andern jene Stelle des Pausanias zeigt, wo er von dem Erhythräischen Hercules sagt: „er ist weder den äginetisch genannten, noch den ältesten der attischen Bildwerke (*οὔτε τῶν Ἀττικῶν τοῖς ἀρχαιοτάτοις*) ähnlich, sondern, wenn irgend eines, ägyptisch“; Ausdrücke, die zu bestimmt sind, um nicht jene Voraussetzung vollkommen zu rechtfertigen. Sodann ist auffallend, daß, so oft auch äginetischer Styl und äginetische Bildwerke erwähnt werden, noch niemals zwischen diesen, sondern nur zwischen den altattischen und den ägyptischen eine Vergleichbarkeit angenommen wird; z. B. in einer Stelle; wo Pausanias von zwei Bildsäulen äußert, sie seyen den ägyptischen Holzbildern am meisten (also doch nicht vollkommen) ähnlich (*τοῖς Αἰγυπτίοις μάλιστα εἰκόασι ξοάνοις*), fährt er unmittelbar fort: die (dritte)

Figur aber, die man den *Archegetes* nennt (unstreitig von gleich hohem Alterthum) ist den äginetischen Werken gleich (B. 1, C. 42). Diese Erinnerung mag vorderhand einigen mehr spitzfindig als bedeutend vorkommen. Allein, erstens ist nicht zu leugnen, daß zwischen Athen und Aegypten, attischem und ägyptischem Wesen, ein näherer Bezug obwaltet, wie dieser nun auch erklärt werden möge; ebenso unleugbar aber, daß dieser Bezug darum nicht, wie gewöhnlich geschieht, gleich auf ganz Griechenland und alles Griechische ausgedehnt werden darf. Wie weit insbesondere attische und äginetische Kunst als gleich behandelt werden dürfen, ist noch keinesweges ausgemacht. Zweitens ist doch wohl offenbar, daß in diesen Untersuchungen mit der größten Schärfe muß verfahren werden, sollen sie nicht eine heillose Verwirrung herbeiführen; in welcher Beziehung ich darauf antrage, einstweilen, nach dem Beispiel der Alten, ägyptischen, thyrrenischen (etrurischen), altattischen und äginetischen Styl nur immer bestimmt zu unterscheiden, und eben darum auch der allgemeinen Benennung: altgriechischer Styl uns vorerst zu enthalten; so wahr es immer ist, daß viele Werke dem einen, z. B. dem etrurischen Styl, zugeschrieben worden sind, die einem andern angehören.

(2) Ich fühle wohl, daß es auffallend ist, wenn schon jetzt diese Anmerkungen zu der Einleitung anfangen mehr Raum einzunehmen als diese selbst. Allein der Mißstand ist einmal nicht zu vermeiden, da eben die Einleitung zu kritischen und geschichtlichen Bemerkungen auffordert, die wir für nöthig halten, soll die Untersuchung nicht gleich in Unbestimmtheiten verwickelt werden, die es später nicht mehr Zeit sehn möchte auseinanderzusetzen. Hier nimmt der Verfasser den Weg der äginetischen Kunst für den allgemeinen Weg der griechischen überhaupt, welches ich freilich, so wie es von ihm gemeint ist, nicht widersprechen will, aber, so wie es hier ausgedrückt ist, doch genauer zu bestimmen wünsche.

Das Verhältniß und der wechselseitige Einfluß zwischen attischer und äginetischer Kunst ist unstreitig einer der wichtigsten Punkte in der ganzen Untersuchung, zu der jene merkwürdigen Bildwerke Anlaß geben. Allein

eben jenes Verhältniß und dieser Einfluß sind bis jetzt bei weitem nicht so klar und ausgemacht, als man wohl wünschen möchte.

Was vorläufig und noch unabhängig von den Aufschlüssen, welche uns die nähere Beschreibung dieser Kunstwerke geben möchte, über dieses Verhältniß auszumitteln war, sey uns erlaubt, hier kurz zusammen zu stellen.

Pausanias im 7ten Buch 4ten Cap. sagt: Smilis von Megina sey zwar nicht zu gleichem Ruhm mit Dädalus gelangt, doch ebenso alt als dieser oder Zeitgenosß desselben. Wir lassen die Einwürfe, welche Heyne (Opusc. V, p. 344) und Quatremère-de-Quincy (le Jupiter Olympien p. 175) gegen diese Angabe, doch eigentlich nur von der dem Smilis zugeschriebenen Bildsäule der Juno zu Samos hergenommen, gern auf sich beruhen; wir gedenken dieser Angabe keine chronologische, noch unmittelbar historische Wahrheit anzumuthen; alles, was wir uns erlauben, aus derselben zu schließen, ist: daß, nach Pausanias, Smilis der äginetische Dädalus war, daß also Pausanias der äginetischen Kunst einen unabhängigen Stifter zuschreibt (eine Absicht, die durch die Art, wie er von dessen Gleichzeitigkeit mit Dädalus spricht, noch deutlicher hervorleuchtet); daß es also wohl überhaupt eine angenommene und geltende Meinung war, die äginetische Kunst sey nicht von der attischen abgeleitet oder entstanden, sondern von derselben unabhängig und in ihren ersten Anfängen gleich selbständig mit ihr.

Diese Selbständigkeit wird auch ferner durch die ganze alte Zeit erkannt, d. h. die ältern äginetischen Werke werden als eine besondere Art von den attischen unterschieden, ja ihnen in gewissem Betracht entgegengesetzt; eine ausgezeichnete Art oder ein besonderer Styl von Arbeit (*τρόπος τῆς ἐργασίας*) wird an ihnen bemerkt, durch den man sie von allen andern unterscheiden konnte, auch zu einer Zeit, als die Trefflichkeit der Ausführung zwischen ihnen und den attischen keinen Unterschied machte.

Die dieses alles beweisenden Thatfachen und Zeugnisse werden alle einzeln im Folgenden vorkommen.

Wie weit sich die Kunst von Megina nach jener politischen Katastrophe, welche den Einwohnern die Grausamkeit der Athenienser bereitete, da sie gleich im Anfang des Peloponnesischen Kriegs gezwungen wurden, mit Weib und Kind die Insel zu verlassen, und ein Theil nach der ihnen von den Spartanern eingeräumten Landschaft Thyrea zog, ein anderer sich durch das ganze übrige Griechenland zerstreute¹; wie weit, sage ich, nach diesem Umsturz die äginetische Kunst in die allgriechische sich verlor, ist vorerst nicht genau zu bestimmen; so viel ist gewiß, daß kurz vor dieser Zeit die letzten äginetischen Künstler als solche ausgezeichnet werden.

Wünschte man nun wohl, dieser so lang behaupteten Eigenthümlichkeit vorläufig einigermaßen auf den Grund zu kommen, so möchte dazu vorzüglich eine Nachricht des Pausanias (B. 2, C. 29) dienen können: das erste Ereigniß, dessen er aus der geschichtlichen Zeit von Megina erwähnt, ist, daß ein Theil der Argiver, die mit dem Deiphontes Epidaurus innehatten, nach Megina übersetzte, und den Besitz der Insel mit den Ureinwohnern theilend, dorische Sitten und Gebräuche daselbst einführte (*τὰ Δωριέων ἔθνη καὶ γωνὴν κατεστήσαντο ἐν τῇ νήσῳ*). Dorisch also war der Aegineten Sprache und Sitte, woraus sich manches in ihren politischen Verhältnissen zu Athen erklärt — dorischen Charakters unstreitig auch ihre Kunst, die von der attischen so bestimmt und vielleicht durch ähnliche Eigenthümlichkeiten unterschieden sehn mochte, wie dorische Poesie von attischer, ursprünglich ionischer, unterschieden war. Der Begriff einer eigenthümlich dorischen Sculptur ist an sich so natürlich als der einer dorischen Poesie und dorischen Architektur², und konnte sich nach der Vollständigkeit der Erscheinungen, die wir überall im Kreis griechischer Bildung antreffen, vielleicht schon für sich darbieten. Daß aber diese Sculptur dorischen Charakters eben

¹ Thucyd. B. 2, C. 27.

² Daß die Architektur des Jupitertempels auf Megina dorisch war, versteht sich ohnehin von selbst; was nicht allgemein bekannt seyn möchte, ist, daß sie, in ihren Trümmern noch, zu dem Schönsten gehören soll, was uns von dorischer Baukunst übrig geblieben.

die äginetische und keine andere gewesen, diese Voraussetzung würde vorläufig schon die so bestimmt ausgesprochene und anerkannte Eigenthümlichkeit der äginetischen Kunst einigermaßen wenigstens erklären.

Ob man aber aus diesem Stamms-Charakter noch mehrere Eigenthümlichkeiten erklären wolle, z. B. die vorausgesetzte Anhänglichkeit an alterthümlichen Styl, selbst nach schon erlangter hoher Trefflichkeit in der Ausführung, und anderes, lassen wir einstweilen dahingestellt.

Haben wir uns nun bisher bemüht, der äginetischen Kunst nicht nur eine Charakter-Verschiedenheit, sondern eine ursprüngliche Selbstständigkeit und Unabhängigkeit von der attischen zu sichern, so sind wir darum nicht gemeint, zu leugnen, daß früher oder später beide in einem entschiedenen wechselseitigen Einfluß gestanden haben.

Werke der Aegineten waren über einen großen Theil von Griechenland verbreitet, und besonders zahlreich zu Olympia. Aeginetische Künstler hatten, jedoch erst in spätern Zeiten, mit andern zusammengesetzte Werke gemeinschaftlich gearbeitet; ja aus früher Zeit wird ein bestimmter Zusammenhang beider Schulen erwähnt, indem der Aeginete Kallon nach Pausanias (B. 2, C. 32) ein Schüler des Tektäus und Angelion war, diese beiden aber von Dipönnus und Schyllis unterrichtet waren, die zur Dädalischen Schule gehörten.

Diese Thatfachen sind freilich nicht zureichend, zu wissen, welche von beiden, die attische oder die äginetische, auf die andere den entschiedeneren Einfluß ausgeübt, und noch weniger diesen Einfluß näher zu bestimmen; denn da ein wechselseitiger Einfluß einen Austausch von Eigenthümlichkeiten, ein einseitiger aber eine Erhöhung oder Verbesserung der einen Eigenthümlichkeit durch die andere voraussetzt, so müßten wir, um jenes zu wissen, einen bestimmteren Begriff von dem Charakteristischen einer jeden haben; allein eben dieser Begriff fehlt uns bis jetzt, und läßt sich nur von den näheren Aufschlüssen erwarten, die wir durch die nachfolgende Beschreibung der ersten, entschieden als äginetisch bekannten Kunstwerke zu erhalten hoffen.

Was aber insbesondere die Aeußerung betrifft: „durch diese Werke sehen wir den Weg, welchen die Kunst von ihrer Kindheit an

genommen, um auf jene Stufe von Vollkommenheit zu gelangen, die sie in den Werken des Phidias erreicht“, so glaubten wir zu derselben nur insofern eine Bemerkung nöthig, als sie voraussetzt, daß äginetische und attische Kunst von Anfang an als gleich und gewissermaßen als Eins behandelt werden können.

Die andere aber, daß die äginetische Kunst, wie sie sich in diesen Bildwerken zeigt, den spätern großen Künstlern den Weg zur Vollkommenheit gewiesen habe, können wir in der Unbestimmtheit, die sie vorherhand an sich tragen muß, auf sich beruhen lassen.

(3) Auch keine Zeichnungen sind von diesen äginetischen Figuren bis jetzt öffentlich bekannt. Herr Quatremère-de-Quincy hat am Ende seines großen und ausgezeichneten Werks über den olympischen Jupiter zwei derselben nach einem ihm von Herrn Fauvel, Viceconsul in Athen, überschickten Croquis abbilden lassen, allein diese Abbildungen, wenn man sie mit der folgenden Wagnerschen Beschreibung vergleicht, haben wenig mit den Originalen gemein. An der Abbildung der Minerva scheint nur die Stellung und etwa der Charakter der Falten der Wahrheit gemäß; die andere weibliche Figur ist mit vollständigen obern Extremitäten, ohne die entfernteste Andeutung einer Ergänzung, abgebildet, da doch aus der folgenden Beschreibung erhellt, daß den andern beiden weiblichen Figuren die Köpfe und Hände fehlen.

S. I.

Beschreibung der Aeginetischen Figuren nach ihren Abtheilungen.

Zu leichterer Uebersicht werde ich diese Figuren, deren siebzehn an der Zahl sind, nach der Verschiedenheit ihrer Stellungen oder Kleidungen, in verschiedene Klassen abtheilen, nämlich in

- I. Ganz geradstehende gekleidete (diese sind sämmtlich weiblich).
- II. Vorschreitende, oder kämpfende Krieger.
- III. Knieende, oder Bogenschützen.
- IV. Liegende, oder Verwundete.

Diese Abtheilung scheint bei diesen Figuren um so schicklicher angewendet, als wir zu schließen berechtigt sind, und im Verfolg sich zeigen wird, daß in ihrer Zusammenstellung eine große Symmetrie geherrscht habe.

I.

Der ganz gerade stehenden und bekleideten Figuren sind drei und diese alle weiblich.

A. Die größte, nicht nur dieser drei weiblichen, sondern aller Figuren überhaupt, ist die der Minerva; diese ist etwas wenigens über Lebensgröße, in-
desß die andern alle mehr oder weniger unter diesem Maß sind.

Die Stellung der Minerva ist, vom Kopf bis auf die Kniee, ganz gerade vorwärts gerichtet (en face), ohne die geringste Bewegung weder nach der einen noch nach der andern Seite. Dagegen gehen die Kniee und die andern Theile abwärts ganz nach der Seite (en profil). Den Obertheil des Körpers allein gesehen, könnte man diese Richtung der Beine nach der Seite schlechtthin nicht vermuthen, und umgekehrt, die Beine allein gesehen, sollte man glauben, sie gehören einer Figur von durchaus seitwärts gerichteter Stellung. Es möchte schwer zu errathen seyn, was den Künstler zu dieser Sonderbarkeit bemogen.

Die Minerva ist bis auf die Füße bekleidet, und zwar im altgriechischen Styl, den man bisher irrig oder obenhin den hebrurischen nannte, d. h. mit jenen conventionellen Falten, die mehr gepreßt und künstlich gelegt als natürlich zu fallen scheinen.

Das Haupt bedeckt ein Helm, von der Art, wie man ihn häufig auf Vasen-Gemälden sieht, aber ganz verschieden von der dieser Gottheit sonst zukommenden oder beigelegten Helmform; er umschließt nämlich, nach Art der römischen Helme, das Haupt sehr knapp, nicht mit der hohen Wölbung, welche man in der spätern Zeit an den Helmen der Minerva zu finden pflegt¹. Dagegen ist er mit jener Helm-Verzierung oder dem Haarbusch versehen, wie man denselben auf alten atheniensischen Münzen findet, und die ganze Oberfläche ist mit kleinen eingedohrten Löchern übersät, die nicht mehr als einen Zoll weit voneinander abstehen und vermuthlich zur Befestigung irgend einer bronzenen Verzierung gebient haben, etwa jener Sternchen, die man öfters in griechischen Vasen-Zeichnungen an dem Helme der Minerva angezeigt findet. Man sehe unter andern Tischbeins Vasen I. B., S. 1.

Ihre Ohren sind durchbohrt, unstreitig zum Behuf irgend eines angebrachten Ohrenschmuckes.

Die Haare sind sowohl ihrer Richtung als Form nach von ganz besonderer Art; zum Theil laufen sie quer über die Stirn, zum Theil ziehen sie sich an den Schläfen hinter die Ohren zurück, und kommen auf dem Rücken wieder zum Vorschein, wo sie, etwa eine kleine Spanne unterhalb des Helms, sich in einen liniengeraden Abschnitt endigen.

Ungefähr einen Daumen breit unter dem Helm finden sich auch vier Löcher eingedohrt; noch ein anderes in der Mitte, etwas tiefer unten am Rücken. Ob mittelst dieser vielleicht noch ein Fortsatz von Haaren befestigt war, getraue ich mir nicht mit Gewißheit zu bestimmen.

Was die Form der Haare betrifft, so sehen sie weniger Haaren als italienischen Nubeln ähnlich. Deßungeachtet lassen sie in Ansehung der Behandlung und künstlichen Vollenbung nichts zu wünschen übrig.

Die Brust der Göttin ist mit der Aegis bedeckt, welche ihr rückwärts über die Schultern bis auf die Kniee herabläuft, und in ihrer ursprünglichen, eigenthümlichen Form, d. h. als ein Fell, dargestellt ist; denn sie erscheint glatt, ohne die später darauf angebrachten Schuppen und die Schlangen-Verbrämung, mit einer erhöhten Rand-Verzierung in halb zirkelförmigen Ausschnitten, deren hervorstehende Spitzen durchbohrt sind, und an denen man noch Spuren von Bleibrath findet, wahrscheinlich zur Anheftung irgend einer Verzierung, vielleicht der Quasten, mit welchen die Aegis nach Homer versehen war.

Auf der Aegis in der Mitte der Brust sind gleichfalls zwei eingedohrte Löcher bemerklich, die vermuthlich zur Befestigung eines Medusenhauptes dienten; ebenso finden sich drei andere Löcher auf jeder Seite der Brust gegen die Schultern zu, über welche ich bei der Beschreibung der Figur lit. O. meine Vermuthung äußern werde.

¹ Dieselbe Helmform zeigt sich an einem sehr alten, ungefähr lebensgroßen, Kopf einer Minerva in der Florentinischen Gallerie, der nach der ganzen Beschreibung (man s. die Ann. zum 5. Band der Weimariſchen Ausgabe von Winkelmanns Kunstgeschichte, S. 527 f.) von allen bisher bekannten alten Bildwerken am sichersten für eine äginetische Arbeit gehalten werden dürfte.

An dem linken Arm trägt sie einen Schild, in der rechten Hand hielt sie wahrscheinlich einen Speer.

Die Form des Schildes an dieser Figur ist der an allen übrigen vollkommen gleich, nämlich rein zirkelrund, mit einem Vort, von der bekannten argolischen Form. Diese Schilde wurden am linken Vorderarm mittelst einer in der Mitte des Schildes angebrachten Hebe getragen, durch welche der Arm durchlief; gegen den Rand zu ist die Handhabe von halber Zirkelform. Uebrigens sind diese Schilde sowohl auf der innern als äußern Seite völlig glatt, ohne alle Verzierung.

Nur auf einem einzigen noch vorhandenen Bruchstücke eines Schildes findet man Spuren einer weiblich gekleideten Figur, in flach erhobener Arbeit. Dagegen waren alle diese Schilde, einer wie der andere, auf ihrer innern Seite mit rother Farbe bemalt; nur am Rande blieb ein fingerbreiter Streif unbemalt. Ich vermuthete, daß diese Bemalung die Bekleidung oder das Futter andeuten sollte, mit welchem die Schilde der Alten, wie viele Stellen des Homer andeuten, auf ihrer innern Seite versehen waren. An der Außenseite zeigen nur wenige Bruchstücke einige Spuren von himmelblauer Farbe. Was ich von diesem Schild insbesondere gesagt habe, gilt von allen übrigen ohne Unterschied.

Spuren blauer Farbe haben sich auch an dem Helme der Minerva und dem eines Kriegers erhalten. Der Kamm oder Haarbusch desselben war roth bemalt. Auch an dem untern Saum des Gewandes der Minerva entdeckt man Spuren rother Farbe; ob das ganze Gewand roth angestrichen war, oder nur der Saum oder die Verbrämung, läßt sich nicht mit Gewißheit sagen, doch bin ich geneigt, das Letzte zu glauben.

Daß auch die Augäpfel dieser Figuren bemalt gewesen, davon haben sich besonders an der Minerva unleugbare Spuren erhalten; ein Gleiches vermuthete ich von den Lippen, und zwar aus dem Grunde, weil sich diese, so wie die Augäpfel, weit glatter und reiner erhalten, und nicht so viel von der Säure der Erde gelitten haben als die übrigen Theile des Gesichts, welches ich der erdhaften Farbe zuschreibe, mit welcher sie bemalt waren.

Auch waren alle Plinten dieser Figuren mit derselben rothen Farbe übermalt.

In Absicht der Bearbeitung des Marmors und der fleißigen, beinahe ins Unglaubliche gehenden Vollendung hat diese Figur vielleicht den Vorzug vor allen übrigen.

Sie ist fast vollständig in allen ihren Theilen, wenigstens fehlt ihr keiner von den wesentlichen, nicht der Kopf, noch Hand, noch Fuß; es fehlen ihr bloß einige Theile des Gewandes und der Aegis.

B. C. Die beiden andern weiblichen Figuren sind die kleinsten von allen, etwa in halber Lebensgröße, und gleich der Minerva auf jene conventionelle Weise bekleidet, welche allen altgriechischen Kunstwerken eigen ist, doch sind die Falten, so widernatürlich und künstlich sie in ihrer Anordnung sind, mit einer unbeschreiblichen Grazie und großer Liebe behandelt.

Das Merkwürdigste ist, daß diese beiden Figuren sich sowohl in Ansehung der Bekleidung als der Stellung vollkommen ähnlich sind, nur in verkehrter

oder entgegengesetzter Richtung; was nämlich die eine mit dem rechten Arme thut, das thut die andere mit dem linken, und so durch die ganze Figur. Diese Symmetrie führt auf die Vermuthung, daß sie als Verzierung der Architektur, ganz oben auf dem Giebel zu beiden Seiten des Ornaments müssen gestanden haben, welches die oberste Spitze des Frontons einnahm, und das zum Theil noch in Bruchstücken vorhanden ist.

Da diesen beiden Figuren die Köpfe und Hände fehlen, so möchte es schwer seyn, ihren Charakter und ihre Attribute näher zu bestimmen. Ähnlich gestaltete und bekleidete weibliche Figuren kommen zwar öfters unter den antiken Kunstwerken in Rom vor, bis jetzt hat man sie aber, weil man gerade nichts Besseres wußte, für etruskische Priesterinnen genommen, und ihnen beizulegen ein Sistrum in die Hand gegeben; mit wie viel Grund, weiß ich nicht; ich meine wenigstens, daß sich vieles dagegen einwenden ließe.

Die Haare, welche ihnen weit über den Rücken herunterhängen, scheinen eine Menge kleiner Flechten vorzustellen, wie sie noch jetzt in Griechenland, und namentlich in Athen, bei dem weiblichen Geschlecht üblich sind.

Unter den Füßen bemerkt man Sohlen, doch ohne Anzeige von Bändern oder Riemen, welche sie an dem Fuße befestigten. Dieses ist auch der Fall bei der Minerva und verschiedenen andern weiblichen Füßen, zu denen die Körper fehlen; ich vermuthete daher, daß diese Bänder farbig angegeben waren.

An diesen beiden Figuren bemerkt man ebenfalls, wie an der Minerva, jene drei Löcher zu jeder Seite, zwischen Brust und Schulter.

Die Köpfe und die Hände bis auf eine, fehlen, ebenso einige wenige Theile des Gewandes. Das Vorhandene ist wohl erhalten und mit allem möglichen Fleiß und Liebe vollendet.

Von einer dritten Figur, die den beiden eben beschriebenen ähnlich, nur in ihren Verhältnissen etwas größer war, sind einige wenige Bruchstücke vorhanden: hieraus erhellt, daß dieser Figuren vier waren, zwei auf jedem der beiden Giebel.

Außer diesen eben beschriebenen weiblichen Figuren finden sich noch drei weibliche Köpfe vor; von den Figuren hat sich, außer einigen Füßen und einigen unbedeutenden Ueberresten von Gewändern, nichts Erhebliches erhalten. Von den Köpfen ist Folgendes zu bemerken.

Der eine, welcher der größte von allen und über natürliche Größe ist, hat einen Helm auf, fast von derselben Form wie jener der Minerva; oben auf demselben ist eine etwas mehr als Zoll große, viereckige Vertiefung, in welche ein anderes Stück Marmor eingesetzt ist, vielleicht dazu bestimmt, den Helmbusch zu tragen. Uebrigens ist an diesem Kopf keine Anzeige von Haaren; statt derselben bemerkt man eine kleine vertiefte Fläche, welche quer über die Stirn läuft, mit drei eingedohrten Löchern, zu Befestigung irgend eines Kopfschmuckes. Die Ohren sind, wie die der Minerva, durchbohrt. Ich vermuthete, daß dieser Kopf der andern Minerva angehört, welche in dem entgegengesetzten Fronton stand.

Denn die beiden Giebel waren sich in Hinsicht der daran angebrachten Figuren, wie es scheint, so ziemlich gleich.

Der andere weibliche Kopf ist von kleineren Verhältnissen und reichen Haaren, diese umschließt ein Band, welches gegen vorn zu auf Art eines Diadems aufgestülpt ist. An den Ohren bemerkt man Ohrringe, und quer über die Stirn eine Art von Verzierung von aneinander gereihten Rädchen oder rosenförmigen Scheibchen.

So gut der eben beschriebene Kopf erhalten ist, so schlecht ist es der dritte, von welchem bloß die Hauptform übrig ist, aus welcher jedoch zu erkennen ist, daß es ein weiblicher Kopf war, der, wie es scheint, und wie sich aus dem Haarputz schließen läßt, dem so eben beschriebenen vollkommen ähnlich war. Auch ist die Proportion des Kopfs genau dieselbe.

Aus diesem allem erhellet, daß der weiblichen Figuren in allem zum wenigsten acht gewesen; vier kleinere und vier größere.

II.

Vorschreitende oder kämpfende Krieger.

Nun kommt die Reihe an die stehenden oder kämpfenden Krieger, deren in allem sechs an der Zahl sind. Auch hier gilt, was ich schon früher bemerkte, daß sie zu zweien und zweien einander sehr ähnlich sind, oder sich zu wiederholen scheinen.

D. Der Jüngling, mit dessen Beschreibung ich hier den Anfang mache, scheint, nach seiner vorgebogenen Stellung zu schließen, nach etwas zu greifen, und war vielleicht im Begriffe, einen Verwundeten aus dem Gefechte zurückzu ziehen. Mit dem rechten Beine schreitet er stark vorwärts, indeß das linke rückwärts ausgestreckt, der Körper aber stark über das vorschreitende rechte geneigt ist. Beide Arme fehlen, aber die noch vorhandenen Achseln zeigen, daß die Arme mit Anstrengung vorwärts ausgestreckt waren. An dieser Figur bemerkt man keine Spur von Waffen oder Bekleidung; sie ist durchaus nackt. Der Kopf, der nie vom Rumpfe getrennt war, zeichnet sich durch seinen besondern Haarputz aus. Die Hälfte des Scheitels, vom Wirbel nach vorn zu, ist mit den gewöhnlichen rufelförmigen Haaren bedeckt; sie enden sich über der Stirn, von einem Ohr zum andern, in schneckenartige Rädchen, welche in drei Schichten übereinander liegen. Das Hinterhaupt, der Kopf vom Wirbel nach hinten zu, erscheint ganz glatt und kahl; unten aber, wo sich das Hinterhaupt mit dem Halse vereinigt, läuft von einem Ohr zum andern eine Haarflechte oder Zopf, unter welchem abermals eine Reihe kleiner Haarbüschel zum Vorschein kommen. Ueber der Stirn, etwas oberhalb des Haarputzes, ist in der Mitte ein eingebohrtes Loch; wozu dieses gebient, kann ich nicht errathen.

Der Körper ist sehr gut gearbeitet und wohl erhalten. Was daran fehlt, sind beide Arme von den Achseln an, die Nase und beide Füße.

E. Eine andere Figur scheint der eben beschriebenen in Hinsicht der Stellung ganz gleichzukommen; nur ist sie von allen die mangelhafteste in ihren Theilen, und auch sehr beschädiget.

Ihr fehlt nämlich der Kopf sammt dem Hals, die beiden Arme sammt einem Theil der Schultern, das ganze linke Bein von der Mitte des Schenkels abwärts, und auch das rechte Bein vom Knie abwärts. Der Unterleib und die Schenkel sind übrigens ziemlich gut erhalten.

F. Auch die beiden nächstfolgenden Krieger sind in ihren Theilen ziemlich mangelhaft. Ich mache mit demjenigen den Anfang, welchem wegen der schwärzlichen Farbe, die der Marmor unter der Erde angenommen, der Beiname des Schwarzen geworden.

Die Figur ist in ihren Verhältnissen und Formen etwas größer oder plumper als die übrigen. Am linken Arm, welcher vorwärts ausgestreckt ist, trägt der Krieger einen Schild von der bekannten, oben beschriebenen, Form. Der rechte Arm, mit dem er wahrscheinlich das Schwert führte, ist etwas zurückgebogen.

Ueber der Scham bemerkt man drei kleine Metallstifte, wie es scheint, zur Befestigung der Haare über der Scham, welche besonders angemacht waren.

Die Sculptur ist an diesem Körper nicht die vorzüglichste, wenigstens wie mir scheint, geringer als die der übrigen.

Der Kopf, die beiden Hände, und die Schenkel von dem Leibe an fehlen sammt den Beinen und Füßen.

G. Zwar ebenso mangelhaft in seinen Theilen, doch weit vorzüglicher in Hinsicht seiner Bearbeitung, ist folgender Körper, welcher einen Krieger in seiner vollen Mannskraft vorzustellen scheint.

Wie zu vermuthen, trug er gleichfalls an seinem linken Arm einen Schild, welcher aber nicht aus eben demselben Marmor gearbeitet, sondern besonders angefertigt gewesen seyn muß. Er unterscheidet sich von dem vorhergehenden dadurch, daß er den rechten Arm auszustrecken scheint, den linken aber zurückzieht.

An dem linken Knie, welches sich erhalten, bemerkt man, daß er mit Weinharnischen versehen war. Schade, daß sich keines von den Beinen vorgefunden hat, um die Form und Beschaffenheit dieser Weinbekleidung deutlicher bemerken zu können.

An dem Körper nimmt man zwei Wunden oder Narben wahr, welche mit Sorgfalt angezeigt zu seyn scheinen, eine unter der rechten Brust, die andere unter dem linken Arm.

An der linken Seite ist ein Metallstift zu sehen, vielleicht zur Befestigung des Schwertes, welches bei diesen Figuren von Metall besonders angefertigt gewesen zu seyn scheint, wie ich bei Gelegenheit der nächstfolgenden Figur deutlicher zeigen werde.

Der Kopf, der ganze rechte Arm von der Achsel an und der linke Vorderarm fehlen, so wie auch das ganze rechte Bein vom Leibe an und das linke vom Knie abwärts.

Von den fehlenden Armen sind zwar Theile vorhanden, welche ich für die

ursprünglichen halte; doch läßt sich dieses nicht mit Gewißheit sagen, weil Theilen dazwischen heraus fehlen.

H. Die beiden jetzt folgenden Krieger sind sich in Hinsicht ihrer Stellung sowohl als übrigen Eigenschaften keinahe vollkommen ähnlich. Die Stellung läßt einen angreifenden Krieger vermuthen; das linke Bein ist im Vorwärtsschreiten begriffen, der linke Arm, mit dem Schilde versehen, ist nach vorn zum Schutze des Körpers ausgestreckt, der rechte Arm aufgehoben und etwas zurückgebogen, wie im Begriffe auszuholen, um dem Gegner einen Wurf mit der Lanze oder dem Wurfspeer beizubringen.

Der eine, welchem der Kopf fehlt, ist von jugendlicher Bildung und gut gearbeitet, auch in seinen Theilen wohl erhalten, die rechte Brust ausgenommen, welche etwas beschädigt ist. Außer dem Kopfe fehlt noch der ganze rechte Arm von der Achsel an und der rechte Fuß.

I. Der andere Krieger von gleicher Stellung hat seinen Kopf erhalten; er ist bärtig, mit einem hochgewölbten Helm von der gewöhnlichen griechischen Form. Am linken Arm trägt er, gleich dem vorigen, den Schild. Was von dieser Figur vorhanden, ist gut erhalten; am Kopf ist bloß die Nase und etwas wenig am Helme beschädigt. Am Rücken bemerkt man einen kleinen Vorsprung von Marmor, welcher zur Verbindung irgend eines Theils mag gedient haben.

Bei diesen beiden Figuren, wie fast bei allen übrigen Krieger, die Bogenschützen ausgenommen, die, wie es scheint, mit keinem Schwerte versehen waren, nimmt man auf der rechten Schulter ein eingebautes Loch wahr, und unter dem linken Arm, nach dem Rücken zu, einige andere. Daß diese Löcher zur Befestigung des Riemens dienten, woran das Schwert, wahrscheinlich von Bronze, angeheftet war, scheint keinem Zweifel unterworfen zu seyn. Man kann selbst, bei genauer Untersuchung, an den Stellen, wo der Riemen an dem Körper angelegen, noch Spuren davon entdecken, indem diese Stellen, durch die Bedeckung mehr gegen die Witterung geschützt, sich glatter erhalten haben.

Der rechte Arm, von der Achsel an, fehlt, wie auch die beiden Beine vom Leibe an. Es befindet sich zwar unter den Bruchstücken ein Schenkel und ein Arm, welche dieser Figur angehören könnten; da aber der Bruch nicht vollkommen übereinstimmt, so läßt sich nicht mit Gewißheit sagen, ob sie wirklich zu derselben gehören.

III.

Knieende Krieger oder Bogenschützen.

Der Knieenden oder Bogenschützen sind drei, und alle haben, kleine Abweichungen ausgenommen, fast vollkommen gleiche Stellung; nämlich mit dem rechten Beine knieend, das linke aber etwas vorwärts aufgestellt. Der linke Arm, welcher den Bogen hielt, der wahrscheinlich von Bronze war, ist ausgestreckt, der rechte aber etwas erhoben und zurückgebogen und, wie es scheint, im Begriffe, die Sehne des Bogens anzuziehen.

K. Der eine dieser Bogenschützen zeichnet sich besonders durch seinen Anzug aus. Auf dem Haupte hat er eine Art Haube, welche in Ansehung ihrer Form zum Theil einer phrygischen Mütze, zum Theil einer persischen Mitra zu gleichen scheint. Die oberste Spitze dieser Haube mangelt und war, wie es scheint, besonders gearbeitet und aufgesetzt. Die beiden Ohrenlappen sind hinten an der Haube kreuzweis ineinander geschlungen, so daß man deren Ende nicht gewahr wird. Diese Haube entragt sich auf dem Rücken in einen ziemlich langen und breiten abgerundeten Lappen, und kurz unter diesem Lappen ist eine doppelte Reihe von eng aneinander eingebohrten Löchern bemerkbar, vielleicht zur Befestigung künstlich eingesetzter Haarlocken bestimmt.

Unter dieser Haube schaut nach vorn, auf der Stirn, eine andere Kappe hervor, welche mit mehreren Metallstiften versehen ist.

Auf dem Leibe trägt er eine eng anschließende Jacke mit Ärmeln, die bis auf die Hände gehen. Von gleicher Art sind auch die Hosen, welche ebenfalls bis auf die Knöchel reichen. Doch läßt dieser Anzug die ganze Form des Körpers vollkommen durchfühlen, ohne gleichwohl einzelne Muskeln anzuzeigen oder bemerken zu lassen, oder irgend eine Biegung oder Falte des Stoffs an den Gelenken anzugeben, wodurch die Vermuthung bekräftigt wird, daß dieser Anzug aus einem dichten, doch geschmeidigen Leder bestanden habe. Diese Vermuthung führte mich auf die zweite, daß diese Figur einen persischen Bogenschützen vorstellen sollte. Bekannt ist, daß die Perser geschickte Bogenschützen waren, auch stimmt der Anzug dieser Figur sehr wohl mit den Worten des Herodot überein (I. B., 7. Kap.)¹, welcher sagt: daß die Perser die Hosen und übrige Kleidung von dichten Leder getragen; ein Stoff, der den leichten Krieger zugleich als Panzer oder Schirm gegen die Pfeile gewissermaßen dienen mochte.

Dieser Bogenschütze scheint, wie bereits aus der Stellung des Arms und aus der Hand geschlossen worden, im Begriff, die Sehne anzuziehen.

Diese Figur ist die am besten erhaltene, es fehlt ihr nichts als der halbe linke Vorderfuß und ein paar Finger. Die Nase und der linke Arm sind etwas beschädigt.

Von einem ähnlichen Bogenschützen sind bloß ein rechter Arm mit der Hand, und beide Füße vorhanden.

Die beiden übrigen Bogenschützen tragen Harnische von der Art, wie man solche häufig in den Vasen-Zeichnungen abgebildet findet. (Man s. Tischbein I. B., S. 4). Ich vermute, daß diese Form ursprünglich die der ägyptischen Harnische war, von welchen sie die Griechen entlehnten, wie nach Herodot die Meder eben dieselbe Form von den Aegyptiern angenommen hatten.

¹ Vielleicht V, 49. VII, 61?

Sie sind nämlich in gleicher Linie rund herum abgeschnitten, wie unsere heutigen Kuirasse, und nicht nach Art der römischen, welche unter der Hüfte sich enbügten und den Unterleib auch mit einschlossen. Diese an beiden Figuren angebrachten Harnische sind, wie unsere Kuirasse, steif, ohne Anzeige von Muskeln, unterhalb mit einer doppelten Reihe von länglich-viereckigen Lappen oder Ledern versehen und auf den Schultern mit Schlußbändern befestigt. Auf der linken Seite unter dem linken Arm ist der Schluß des Harnisches mit der größten Genauigkeit, und bei einem jeden derselben auf eine besondere Weise angegeben.

Unter dem Harnisch trugen sie einen kurzen Leibrock, der kaum auf die halben Schenkel reichte.

Anzug sowohl als Harnisch sind mit der größten Sorgfalt und Genauigkeit vollendet, so daß man versichert seyn kann, alles sey auf das Gewissenhafteste nach der Natur gemacht, und nicht das Geringste daran vergessen.

L und M. Der eine von den beiden andern Bogenschützen, dem der Kopf, die beiden Vorderarme sammt den Händen fehlen, wie auch das linke Bein vom Knie abwärts, ist von jugendlichem und zartem Gliederbau.

Das Unterkleid, welches er unter dem Harnisch trägt, ist ebenfalls auf jene conventionelle Weise gefaltet, welche dem altgriechischen Styl eigen ist.

Der andere aber scheint von robustem Körperbau und im besten Mannesalter zu seyn. Was Stellung und Harnisch betrifft, ist er ganz gleich dem obigen, nur mit dem Unterschiede, daß das Unterkleid, welches er unter dem Harnisch trägt, nicht in dem conventionellen altgriechischen Styl gefaltet ist, sondern beinahe ohne alle Falte.

Auf dem Haupte trägt er einen Helm, welcher nach vorne zu einen Löwentopf vorstellt, die Rückseite aber ist ganz glatt, wie an den übrigen Helmen. Uebrigens ist jene Helmverzierung mit ganz besonderem Geschmaack und Liebe vollendet.

Vielles einzelne wäre hier noch zu bemerken, allein ich unterlasse es, weil eine solche detaillirte Beschreibung ohne zugegebene Zeichnung doch immer unzulänglich bleiben würde.

An dieser Figur fehlen der rechte Vorderarm, beide Hände und das linke Bein vom Knie abwärts.

Unter den zu den Bogenschützen gehörigen Bruchstücken befinden sich auch noch zwei Pfeilköcher, jeder von einer andern Form, aufs fleißigste vollendet. Diese waren, den vorhandenen Anzeigen zufolge, an der linken Hüfte durch Stifte, welche oben mit einer Schraube versehen waren, befestigt. Der eine dieser Köcher scheint dem Bogenschützen ohne Kopf, Lit. L., der andere aber, von mehr asiatischer Form, dem persischen Bogenschützen, Lit. K., anzugehören.

Hier ist noch eine Figur einzuschalten, von der man nicht recht weiß, ob sie unter die stehenden oder knienden zu rechnen ist; doch scheint sie sich mehr zu dieser Abtheilung zu neigen; daher ich sie unmittelbar auf diese folgen lasse.

N. Von allen männlichen Figuren ist diese die kleinste, und mag einen Jüngling vorstellen, der gegen einen schon zu Boden gestreckten Krieger zu kämpfen scheint. Die Stellung ist beinahe knieend; der Jüngling scheint mit dem rechten Knie den Boden zu berühren. Das linke Bein ist aufgestellt, der linke Arm vorwärts ausgestreckt, der rechte aber unter sich zurückgebogen, wie es scheint, um dem Gegner einen Stich zu versetzen.

Er ist am ganzen Leibe nackt, wie, die Bogenschützen ausgenommen, alle übrigen Krieger, an denen, außer den Helmen, Schilden und einigen Beinharmonischen, keine andere Bedeckung oder Bewaffnung wahrzunehmen ist.

Der Helm dieser Figur ist ohne Wölbung und fast ganz glatt; wie es scheint, war er ursprünglich mit einem Haarbusch versehen. Auch bemerkt man hier, so wie bei den übrigen, mehrere vorn auf dem Helm angebrachte Löcher zur Befestigung irgend einer Verzierung.

Die Backenschirme an den Helmen, welche bei allen besonders von Marmor angefertigt waren und an den Backen angeschlossen, waren bei dieser Figur, wie aus den im Helm eing Bohrten Löchern zu vermuthen, aufgezo gen, d. h. sie standen nach oben, wie man es häufig in den griechischen Vasen- Zeichnungen findet, und wie solches sehr schön und deutlich an einer kleinen bronzenen Figur im Museo zu Florenz zu sehen.

Sinten am Halse, knapp unter dem Helme, sind gleichfalls zwei Reihen eing Bohrter Löcher zu bemerken, zur Befestigung oder Aufnahme künstlich angebrachter Haarlocken, welche von Bleidraht und geringelt waren, beina h' in der Form unserer Ringelzieher. Zum Glück hat sich eine dieser Haarlocken erhalten, welche man, wie mich Herr Linth versicherte, der bei der Ausgrabung zugegen gewesen, an einem der Köpfe noch hängend gefunden. Indessen könnte es auch seyn, daß dieses eine von den Bommeln wäre, womit, nach meiner oben gegebenen Beschreibung der Minerva, die Aegis derselben versehen war; denn auch diese waren, wie aus den Ueberresten zu schließen ist, von Bleidraht.

An dieser Figur fehlen beide Hände und der linke Vorderarm, der ganze linke Fuß und die Zehen des rechten. Im Uebrigen ist sie wohl erhalten.

IV.

Liegende oder verwundete Krieger.

Der liegenden Figuren sind vier, die sich in Hinsicht ihrer Stellung im Allgemeinen zwar ähnlich, doch unter sich etwas mehr verschieden sind als die der übrigen Abtheilungen.

O. Die eine von diesen liegenden Figuren stellt einen Jüngling vor, der im Begriff ist, sich einen Pfeil oder Wurfspeer aus einer Wunde unter der rechten Brust zu ziehen. Er ist am ganzen Leibe vollkommen nackt, ohne Helm und andere Bewaffnung.

Die Haare, zierlich gelegt, gehen in sich schlängelnden Linien symmetrisch vom Wirbel aus, und sind mit einer Art runder Schnur gebunden. Die Haare

des Vorderhaupts, von einem Ohre zum andern, endigen sich in kleine schneckenförmige Löcher, welche in zwei Reihen übereinander liegen. Die Haare des Hinterhaupts aber fallen bis auf die Hälfte des Nackens in wellenförmigen Linien herunter, und endigen sich in flammenartige Spitzen. Diese Haare, so conversationell sie übrigens in ihrer Form und Anordnung sind, lassen doch in Hinsicht ihrer Behandlung und Vollendung nichts zu wünschen übrig.

Auf jeder Seite der Figur zeigen sich, zwischen Brust und Schultern, drei, in kleinen Abständen eingebohrte, Löcher; ein Umstand, den wir schon an der Statue der Minerva, wie auch an den beiden kleinern weiblichen Figuren B. und C. bemerkt haben. — Die allgemeine Meinung ist, daß diese Löcher zur Befestigung irgend eines Hals Schmuckes gebient haben. Ich kann aber dieser Meinung nicht beistimmen, aus folgenden Gründen. Sollten diese Löcher wirklich zu dem angegebenen Zwecke gebient haben, so wäre zu vermuthen, daß sie in gleichen Abständen rings um den Hals herum angebracht wären, welches aber nicht der Fall ist; denn es stehen drei und drei zusammen auf jeder Seite der Brust. Ferner bemerkte ich an eben dieser liegenden Figur, daß die drei Löcher auf derjenigen Seite, nach welcher zu ihr Haupt geneigt ist, weit mehr seitwärts, d. h. gegen die Schultern zu, stehen, woraus ich vermuthen konnte, daß diese Löcher von der Stellung des Kopfs abhängen, und nach der verschiedenen Richtung desselben auch ihren Ort verändern. Ich schloß daher, daß solche vielmehr zur Befestigung und Aufnahme eines Bandes oder einer Schnur gebient haben, mit welcher die Haare unwunden waren, und die hinter dem Ohre wieder zum Vorschein kam, um sich auf der Brust in drei Kugeln oder Bommeln zu endigen. In dieser Vermuthung wurde ich noch mehr bekräftigt, da ich an dieser Figur sowohl als an der der Minerva auf jeder Seite hinter dem Ohre ein anderes Loch bemerkte, von dem aus wahrscheinlich dieses Band, das, wie es scheint, von Metall war, gegen die auf der Brust eingebohrten Löcher herabließ. — In den griechischen Vasenzeichnungen von Tischbein findet sich diese Art Bänder, welche sich in zwei oder drei Kugeln oder Bommeln endigen, sehr häufig. (Siehe Tischbeins Vasen I. B., S. 38. II. B., S. 34. 35. 43. 53. III. B., S. 48. IV. B., S. 16. 35).

Diese Figur zeichnet sich, außer ihrer schönen Sculptur und guten Erhaltung, noch durch ihre etwas sonderbare Stellung aus, indem sich die beiden Schenkel auf eine wunderliche Weise überkreuzen; der Verwundete liegt nämlich auf der linken Seite, mit dem linken Vorderarm auf der Erde gestützt, das linke Bein ist ausgestreckt, das rechte aber schlägt sich über das linke vor, so daß der rechte Fuß vor dem linken Arm zu stehen kommt. Mit dem rechten Arm zieht er sich den Wurfspeer aus der Wunde.

An dieser Figur fehlt nur wenig, nämlich das rechte Bein vom Knie bis auf die Knöchel, an den Füßen fehlen alle Zehen, an der linken Hand alle Finger; vom rechten Vorderarm fehlt ein Stückchen.

P. Beinahe dieselbe liegende Figur, der vorhergehenden ähnlich, nur mit Ausnahme jener Ueberschränkung der Schenkel und der verschiedenen Richtung

der Arme, ist, jedoch in verkehrter Stellung, nochmals vorhanden. Es herrscht in der Bewegung dieser Figur eine außerordentliche Wahrheit und Grazie; es ist nur zu bedauern, daß ihre ganze Vorderseite so sehr von der Erbsäure gelitten hat; doch hat sich die Rückseite derselben um so besser erhalten. Diese Figur hatte, wie die so eben beschriebene, lange, auf den Rücken herabwallende Haare, nur mit dem Unterschiede, daß jene in ihrer Form den Nubeln gleichen, diese aufeinander liegenden schmalen Bändern ähnlich sehen und in liniengerader Richtung abgeschnitten sind, während jene sich in flammenartige Spitzen endigen.

An dem linken Schenkel bemerkt man ein eingebohrtes Loch in Form einer Wunde, und zunächst dabei vier unmerklich hervorstehende Fortsätze des Marmors. Ich vermuthe, daß dieß Spuren der Finger sind, und der Verwundete vielleicht mit der Hand nach der Wunde gegriffen, die er durch einen Pfeilschuß erhalten; vielleicht war in dem Loche ein Pfeil von Metall befestiget.

Auch bemerkt man an dieser Figur, so wie an den meisten dieser Krieger, ein eingebohrtes Loch auf der rechten Schulter und einige andere unter dem linken Arm, welche wahrscheinlich einst zur Befestigung des Riemens dienten, an dem das Schwert (Parazonium) hing, welches gleich dem Riemen muthmaßlich von Bronze war.

Der Kopf, der ganze linke Arm und der rechte Vorderarm fehlen, wie auch die beiden Beine vom Knie abwärts, sammt den Füßen und Händen.

Q. Ich gehe nun zur dritten dieser liegenden Figuren über, welche einen schon etwas ältlichen Mann vorzustellen scheint. Eine ziemlich starke Musculatur zeigt sich am ganzen Körper, dabei bemerkt man jedoch einen gewissen Grad von Fette, den gewöhnlich das Alter mit sich bringt. Diese Mischung von ältlicher Schwäche und jenes Ueberrestes jugendlicher Kraft hat der Künstler auf das glücklichste vereinigt und dargestellt, und ich trage daher kein Bedenken, diese Figur unter die vorzüglichsten dieser Sammlung zu zählen.

Die Stellung dieses zu Boden gestürzten Alten ist allerdings etwas gewaltsam, doch keineswegs übertrieben. Er scheint bei seinem Fall sich bloß durch Hülfe des Schildes, den er am linken Arme trägt, etwas wenigens über dem Boden erhalten zu haben. Mit der Rechten scheint er sein Schwert ziehen zu wollen, wie man aus der Deffnung der Hand sowohl als der Richtung derselben schließen kann. Ich war, ehe diese Figur gehörig zusammengesetzt wurde, nicht abgeneigt zu glauben, daß er mit seiner Rechten einen Wurfspeer aus dem innern Theile des Schildes zu ziehen bemüht sey. Eine in dem untern Theil des Schildes angebrachte Deffnung hatte mich auf diesen Gedanken geleitet; allein bei völliger Zusammensetzung der Theile und abermaliger genauer Untersuchung zeigte es sich, daß die Hand mit jener Deffnung des Schildes nicht in der erforderlichen Richtung stehe, um eine solche Vermuthung darauf gründen zu können.

Auf dem Haupte hat er einen Helm, welcher etwas höher gewölbt ist als der der Minerva; vorn über den Augen endigt er sich in zwei halbzirkelförmige Ausschnitte, welche mit dem Rande der Augenbraunen gleichlaufen; das Mittelstück aber zwischen beiden Augen läuft bis auf die Nasenspitze herunter und

bedeckt auf diese Weise den Nasenrücken nach seiner ganzen Länge. Der Helm ist übrigens mit Backenschirmen versehen, welche besonders angesetzt waren; diesen Umstand bemerkt man auf der einen Seite, wo die Ansetzung fehlt, und bloß noch der Metallstift übrig ist, durch den sie befestigt war. Oben in der Mitte auf dem Helm bemerkt man eine Vertiefung, welche, wie es scheint, zur Befestigung des Helmbusches diente. Außer dem Bart von ganz eigner und steifer Art ist von Haupthaaren nichts zu sehen.

An eben dieser Figur findet sich eine antike Ergänzung oder Ausbesserung am rechten Gesäßmuskel, welche gleich bei Verfertigung der Statue gemacht scheint; vielleicht daß der Marmor an jener Stelle mangelhaft war, oder daß ein bei der Bearbeitung gemachtes Versehen nöthigte diese Stelle auszubessern. Sowohl hier als an einigen andern Stellen bemerkt man genau, daß die Alten bei ihren Ergänzungen sich nicht, wie wir, des sogenannten griechischen oder calabrischen Peches bedienten, sondern einer andern, uns unbekannten Rüte.

An dieser Figur fehlt bloß das rechte Bein von der Mitte des Schenkels abwärts, einige Finger an der linken Hand und einige Stücke am linken Schenkel.

R. Die vierte dieser liegenden Figuren gleicht den beiden ersten an jugendlichem Körperbau. Die Stellung oder Lage dieses Kriegers ist der der übrigen mehr oder weniger ähnlich, mit dem Unterschied jedoch, daß dieser sich mit der Hand auf den Boden zu stützen scheint; die beiden ersten aber mit den Ellbogen. An dem linken Arme trägt er einen Schild, welcher, wie es scheint, mit einer Schraube an den Arm befestigt war.

Diese Figur hat sowohl in Hinsicht ihrer vollkommenen Bearbeitung als guten Erhaltung den Vorzug vor allen übrigen und könnte vielleicht den Kunstwerken aus der Zeit des Perikles zur Seite stehen.

Außer dem Kopfe, welcher ihr fehlt, mangelt ihr kein wesentlicher Theil des Körpers. Die Finger der Hand und die Zehen der Füße und einige wenige ausgesprungene Stücker sind die einzigen Theile, welche mangeln. Zu bedauern ist es übrigens, daß die rechte Brust und Achsel durch die Feuchtigkeit der Erde oder die Witterung sehr gelitten und stark zerfressen ist. Die übrigen Theile sind dafür um so besser erhalten und so frisch, als wären sie erst aus der Hand des Künstlers hervorgegangen.

Daß wahrscheinlich noch eine fünfte dieser liegenden Figuren ursprünglich vorhanden gewesen, läßt sich aus einigen Bruchstücken von Beinen und Füßen schließen.

§. II.

Bruchstücke, die zu den äginetischen Figuren, oder doch zu dem Tempel gehört haben.

Nachdem ich die vorhandenen Statuen so genau, als es mit Worten geschehen kann, zu beschreiben versucht habe, würde es nicht erlaubt seyn die Bruchstücke jeder Art zu übergehen, welche sämmtlich vielleicht noch zu jenen Bildern gehören; denn mit Gewißheit läßt sich vor der Hand nicht darüber urtheilen, da die Zwischenstücke fehlen; wenn jedoch einmal Hand an die Ergänzung gelegt und jedes dieser übergebliebenen Bruchstücke nochmals genau untersucht und geprüft wird, muß es sich zeigen, ob einige, und welche derselben noch zu der einen oder andern Figur gehören. Hoffen läßt sich einstweilen, daß noch manches dieser Stücke seine ursprüngliche Stelle wieder finden wird.

Es würde zu nichts führen, und auch zu weitläufig seyn, jedes dieser Bruchstücke einzeln anführen zu wollen; ich spreche also bloß von den vorzüglichsten, und diese sind folgende:

A. A. Drei Köpfe von Kriegeren. Der eine hat einen hochgewölbten Helm von der bekannten griechischen Form mit dem Visier oder mit Augenlöchern und Nasenschirm. Auch haben sich auf demselben Ueberreste des Haarbusches erhalten. Der Helm ist gegen das Hinterhaupt zurückgeschoben, so daß man über der Stirn unter dem Helm bis nahe auf den Wirbel hineinschauen kann. Es ist zu bewundern, mit welcher Nettigkeit und Pünktlichkeit die Haare an dieser Stelle gearbeitet sind, obchon das vorstehende Visier diese Vollenbung beinahe unmöglich machen mußte.

Die Haare sind nach der an allen Köpfen gleichen Art gearbeitet, nämlich in Form von Maccaroni. Die Haare vom Hinterkopf sind unter dem Helme hinaufgeschlagen und durch eine um das Haupt laufende Schnur befestigt, am Ohr mit den Vorderhaaren vereinigt, mit welchen sie von einem Ohr zum andern in eine Reihe von schneckenartigen Böden sich endigen. Der Kopf ist sehr jugendlich und scheint zu dem liegenden Krieger Lit. R. zu gehören. Proportion und Charakter des Kopfs stimmen mit der Figur wohl überein, nur hat gerade die Stelle des Halses durch Einwirkung der Feuchtigkeit sehr gelitten, der Bruch fügt sich nicht mehr, und so bleibt es zweifelhaft, ob er derselben angehöre.

Der andere Kopf ist gleichfalls mit einem Helm versehen, der jedoch eine verschiedene Form, nämlich nicht die der hohen Wölbung oder Kuppel, hat, sondern ganz knapp am Haupte anliegt. Vorn über den Augen ist er nicht in gerader Linie abgeschnitten, sondern endigt sich nach der Linie der Augenbraunen in zwei

halbkreisförmigen Ausschnitten. In der Mitte dieser beiden Ausschnitte des Helms ist, gerade da, wo die Nase anfängt, ein Stückchen Marmor eingesetzt. Ich vermuthete, daß der Helm vermöge dieses Fortsatzes, der sich bei der Figur Lit. Q. in seiner ganzen Länge erhalten, ebenfalls bis auf die Spitze der Nase ging und den Nasenrücken bedeckte. Ein Gleiches findet man an dem Kopfe der Figur Lit. N.

Daß diese Helme insgesammt gemalt gewesen, scheint keinem Zweifel unterworfen zu seyn. An mehreren habe ich Spuren himmelblauer Farbe entdeckt; dieser aber scheint eine besonders gemalte Verzierung gehabt zu haben, denn man bemerkt an der einen Seite des Helms eine nach Art eines Netzes sich überkreuzende Perlenschnur. Diese netzartige Perlenschnur scheint gemalt gewesen zu seyn, und die enkaustische Farbe die Oberfläche des Marmors glatt erhalten zu haben, während die unbemalten Theile durch die Witterung etwas wenig angefreßen und rauh wurden, wodurch sich eine Art von chiar-oscuro bildete, ob schon, eine kleine Stelle ausgenommen, wo man Spuren himmelblauer Farbe wahrnimmt, sich von der eigentlichen Farbe fast nichts erhalten hat.

Was ich früher von dem farbigen Anstrich der Lippen und Augäpfel, gestützt auf eine ähnliche Beobachtung an fast allen Köpfen, erwähnte, erhält hierdurch eine neue Bestätigung. Auch hat sich an dem Kopfe der Minerva wirklich noch eine nicht unmerkliche Spur dieser Bemalung erhalten.

Der Kopf ist jugendlich, und gleich dem vorigen sehr gut erhalten. Es sind an ihm keine Haare sichtbar, sondern rückwärts am Halse, kurz unter dem Helme, befinden sich eine Reihe kleiner, eingedrückter Löcher, welche, wie ich schon mehrmals zu bemerken Gelegenheit hatte, wahrscheinlich zur Aufnahme jener künstlichen bleiernen Haarlocken gedient haben.

Der dritte dieser Köpfe, dem die untere Kinnlade mangelt, ist gleichfalls mit einem Helm versehen, und zwar von der knapp anschließenden Form. Vorn an dem Helm, von einem Ohr zum andern, laufen neben einander zwei Einschnitte fort, in welchen sich eine doppelte Reihe von eingedrückten Löchern befindet; in diesen sind noch Spuren von Bleidraht bemerklich. Das vorhandene Bleilöcherchen soll an diesem Kopfe noch zum Theil hängend gefunden worden seyn, und scheint die oft wiederholte Vermuthung zu bestätigen. Dieser Kopf könnte zu der Figur Lit. G. gehören.

Von einem andern Kopfe hat sich bloß ein Viertel erhalten, nämlich ein Stück des Helms von der Form des eben beschriebenen, nebst dem Ohre, welches sehr schön und mit dem größten Fleiße ausgearbeitet ist.

B. B. Bruchstücke von Schenkeln, Beinen und Füßen.

Zwei Schenkel sammt den Beinen; beide scheinen zusammenzugehören. Das rechte ist gestreckt, das linke stark gebogen; die Füße fehlen. Ich vermute, daß sie zu einer Figur gehört haben, welche eine ähnliche Stellung mag gehabt haben, wie jene oben beschriebenen Figuren, lit. D. E.

Ferner zwei Schenkel ohne Beine. An den Knien bemerkt man Spuren von Beinbarnischen. Sie scheinen zu einer geharnischten Figur gehört zu haben, welche eine ähnliche Stellung haben mochte, wie die Bogenschützen lit. L und M.

An der Dicke des Schenkels haben sich Spuren des Leibrocks erhalten, auf die diesem Styl zukünftliche Weise gefaltet.

Ein Bein vom Knie abwärts, sammt dem Fuße, welches scheint zu einer liegenden Figur gehört zu haben. Es ist bis zur Täuschung natürlich gearbeitet, daß man glaubt, ein lebendiges Bein vor sich zu sehen.

Ferner sind noch eine gute Anzahl von Beinen jeder Art vorhanden, theils mit den Füßen, theils ohne dieselben. Auch sind noch mehrere Füße allein übrig, sowohl männliche als weibliche; mehr oder weniger erhalten, worunter einige sich, wegen ihrer schönen Bearbeitung und zierlichen Form, vorzüglich auszeichnen.

C. C. Bruchstücke von Armen und Händen.

Von Armen, mit Schilden versehen, sind mehrere ganz, einige theilweise vorhanden, unter welchen sich vorzüglich einer sowohl der Schönheit als guten Erhaltung wegen auszeichnet. Die Schilde selbst, obwohl in unzählige Stücke zerbrochen, sind zum Theil vorhanden.

Außer diesen mit Schilden versehenen Armen, sind noch viele Bruchstücke von andern übrig, welche theils zu liegenden theils zu kämpfenden Kriegerern mögen gehört haben. Auch findet sich ein weiblicher Vorderarm mit einem Stück Gewand vor, welches Stück, wie aus dem Marmor hervorleuchtet, besonders angesetzt war.

Ferner noch mehrere Hände, mehr oder weniger beschädigt.

Letztlich noch eine Anzahl von Bruchstücken verschiedener Theile, welche größtentheils zu Körpern, welche nicht mehr vorhanden, zu gehören scheinen, vielleicht aber auch noch zu den vorhandenen gehören, ohne daß jedoch mit Gewißheit sich bestimmen ließe, zu welchen, da vielleicht die Zwischenstücke oder verbindenden Theile fehlen.

Auch sind noch eine gute Anzahl Bruchstücke von Helmverzierungen, d. h. der obern Haarbüschel oder Aufsätze der Helme, vorhanden.

Aus Vergleichung dieser Bruchstücke mit den noch übrigen Statuen erhellt, daß die ursprüngliche Zahl der Statuen weit beträchtlicher gewesen seyn muß; nach meiner Schätzung mögen sie sich auf dreißig belaufen haben.

D. D. Von den Greifen, welche auf den äußern Enden des Frontons gestanden haben, und deren wahrscheinlich vier seyn mußten, nämlich an jedem

Ende des Giebels einer, sind nur wenige Bruchstücke vorhanden. Es ist zu bedauern, daß sich kein einziger Kopf von diesem Arimaspiſchen Thier erhalten; was davon vorhanden, iſt der hintere Theil eines Körpers, mehrere Stücke von Beinen und Flügeln derſelben.

E. E. Auch iſt ein kleiner Altar von runder Form aus Tuſſſtein vorhanden, von welchem Stein der ganze übrige Tempel erbaut war, die Dachziegel und das obere Geſimſe ausgenommen, welche von weißem Marmor waren. Von dieſen Dachziegeln ſind gleichfalls einige in Bruchſtücken und einer vollſtändig vorhanden. Die Vorderſeiten dieſer Dachziegel ſind bemalt geweſen, wie man deutlich aus dem Marmor erſehen kann. Ferner ſind viele Bruchſtücke von Architektur, theils aus Tuſſſtein theils aus Marmor vorhanden, auch mehrere Dachziegel aus gebrannter Erde, welche gleichfalls bemalt geweſen.

F. F. Nicht minder merkwürdig iſt das Stück eines Pilasters, aus weißgrünem Marmor, worauf eine griechiſche Inſchrift eingehauen iſt, woran jedoch der obere Theil mangelt, und welche ein Verzeichniß der in dieſem Tempel vorhandenen Sachen und Geräthſchaften enthält.

Das beigegebene Blatt enthält eine genaue Copie derſelben. Aus der Form der Schrift zu ſchließen, iſt dieſe Inſchrift aus weit ſpäterer Zeit als die Bildwerke und der Tempel.

* * *

Zuſatz vom Herausgeber.

Wenn dieſe Inſchrift auch in paläographiſcher Hinſicht weniger als manche andere wichtig ſeyn mag, ſo mögen ihrer die Antiquare, welche manchen angenehmen Beleg aus derſelben entlehnen können, deſto eher ſich erfreuen, ſo wie diejenigen, welchen Bereicherung der Wörteerbücher am Herzen liegt, da die Inſchrift einige biſher unbekannte Wörter zu enthalten ſcheint. Leſern, die in Inſchriften nicht eben geübt ſind, glaubt man durch Mittheilung einer Ueberſetzung gefällig ſeyn zu müſſen. Nur bedingt man ſich aus, die Herſtellung der ſchadhaften erſten Zeile und die Erklärung des letzten noch auf die zweite Zeile hinüber gehenden Worts Geübteren zu überlaſſen. Die Zahlen der Stücke ſind durch die zwiſchen den drei Punkten ∴ befindlichen Doppelſtriche angegeben, über deren Bedeutung die vielen Singulares und Duales keinen Zweifel laſſen.

ΤΙΣΙ:ΑΥ
Ε:ΙΔΗΡΤΑΕΙΟΓΗΣ:ΙΙΙ:
ΚΑΡΚΙΝΩ:ΙΥΛΙΝΑΤΑ
ΔΕΕΉΑΛΕΙΓΤΡΟΝ:ΚΙΒ
ΩΤΟ:ΙΚΡΙΑΓΕΡΙΤΟΕ
ΔΟΣΕΝΤΕΛΗΟΡΟΝΟΣ:Ι:
ΔΙΦΡΟΣ:ΙΒΑΘΡΑ:ΙΙΙ:ΟΡΟΝ
ΟΣΜΙΚΡΟΣ:ΙΚΛΙΝΗ:ΣΜΙ
ΚΡΑ:ΙΒΑΘΡΟΝΑΝΑΚΛΙΣ
ΙΝΕΥΘΑ:ΙΚΙΔΕΤΙΟΑΥ

ΠΙΟΝ:Ι:ΚΙΒΤΙΟΝΓΛΑ
 ΤΥ:Ι:ΕΝΤΑΜΦΙΓΟΛΕΙ
 ΝΙΤΑΔΕΧΑΛΚΙΟΝΘΕΡΜ
 ΑΝΤΗΠΙΟΝ:Ι:ΧΕΡΟΝΙΓΤ
 ΡΟΝ:Ι:ΦΙΑΛΑ:Ι:ΓΕΛΕΚΥΣ:Ι:
 ΑΟΧΛΟΣ:Ι:ΜΑΧΑΙΡΙΑ:Ι:Ι:
 ΚΛΙΝΑ:Ι:ΧΑΛΚΙΟΝΕΓ
 ΛΟΤΗΠΙΟΝ:Ι:ΑΡΥΣΤΙΧΟ
 Σ:Ι:ΗΘΟΜΟΣ:Ι:

E ruinis templi Jovis Panhell. in Aegina.

Zeile
der Inschrift.

Zahl
der Stücke.

2	Eiserne (Waffen oder Werkzeuge), so außer der Erde sind	4
3	Zangen	2

Folgende Sachen sind von Holz:

4	Salbenbüchse	1
	Schränke	3
5,6	Das Gerüste um den Sitz (Tempel, Bildsäule?) her vollständig.	
6	Thron	1
7	Stuhl (Sänfte, Wagen?)	1
7	Gestelle	4
8	Kleiner Thron	1
9	Kleines Ruhebett	1
10	Gestell, das sich zurücklegen läßt	1
11	Kleine Schränkchen	3
12	Gestell unter einen Becher	1
13	Breites Schränkchen (Kästchen)	1

In der Sacristei befindet sich Folgendes:

14	Kupferner Kessel	1
15	Schüssel zum Händewaschen	2
16	Schalen	2
	Art	1
17	Hebel (μόχλος)	1
	Messer	3
18	Ruhebetten (κλίνα, Dual.)	2
	Kupfernes Gefäß zum Auswaschen	1
	Eimer	1
19	Durchschlag	1

* * *

Von metallenen Geräthschaften hat sich übrigens nichts erhalten. Es finden sich bloß zwei Stifte vor, von welchen ich nicht weiß, wozu sie könnten gebient haben.

G. G. Auch sind mehrere Bruchstücke von griechischen Vasen und kleinen Figürchen aus gebrannter Erde vorhanden, welche gleichfalls bei Ausgrabung des Tempels gefunden wurden; bemerkenswerth sind besonders Bruchstücke einer Tasse von seltener Schönheit; zu bedauern ist, daß der Fuß, und folglich das Mittelfuß mangelt. Auf dem innern Theil derselben war die Europa, auf dem Stier sitzend, farbig auf weißem Grund abgebildet, die Armspangen, der Halschmuck, die Ohrenringe und Fiesten des Kleides, so wie das Diadem der Europa, sind auf der Schale in erhöhter Arbeit angezeigt und vergoldet. Die Außenseite der Schale ist, wie gewöhnlich, von schwarz und rother Arbeit, zwei geflügelte Geniisse vorstellend, welche in der einen Hand eine Schale, in der andern eine Leier halten.

H. H. Zuletzt muß ich noch eines kolossalen elfenbeinernen Auges Erwähnung thun, welches gleichfalls beim Ausgraben des Tempels gefunden worden. Es ist bloß das Weiße vom Auge, die Stelle des Augapfels ist etwas wenig vertieft, und war, wie es scheint, von einer andern farbigen Materie eingesetzt. Die Länge dieses Auges, von einem Winkel zum andern gemessen, beträgt gerade einen halben römischen Palm oder $4\frac{1}{4}$ Zoll franz. Maß. — Ob dieses Auge einst einer kolossalen Statue angehörte, an welcher es nach antiker Sitte eingesetzt war, oder ob es als ein Ex Voto zu betrachten sey, weiß ich nicht zu sagen. — Daß es einer Statue angehört habe, möchte jedoch aus diesem Grunde nicht wahrscheinlich seyn, weil, da man das Auge im Tempel gefunden, doch wohl auch etwas von den übrigen Theilen dieser kolossalen Statue sich hätte finden müssen, was nicht der Fall war. In dieser Hinsicht halte ich die andere Vermuthung für wahrscheinlicher, daß es nämlich als ein Gelübde in dem Tempel aufbewahrt wurde.

* * *

Zusatz des Herausgebers.

Folgende Betrachtungen möchten doch vielleicht auf einen andern Schluß leiten. Eine Bildsäule des Gottes mußte sich in dem Tempel befinden. Daß sie kolossal war, ist freilich nicht historisch zu beweisen, aber im höchsten Grade wahrscheinlich. Daß dieser Kolosß von Gold und Elfenbein war, dieses läßt sich bei dem Mangel an Nachrichten vielleicht nicht so bestimmt versichern, als von Herrn Quatremère-de-Quincy in dem oftmals anaeführten Werk v. 306 not. 4 aefchieht.

Bedenkt man aber das hohe Alter dieser Bildsäulen von Gold und Elfenbein und ihren fast allgemeinen Gebrauch in den Haupttempeln Griechenlands, so erhält auch diese Voraussetzung eine sehr große Wahrscheinlichkeit. Sobald dieses angenommen wird, erklärt sich vollkommen, warum keine andern Theile dieses kolossalen Bildes gefunden worden. Eine Statue von Gold und Elfenbein, die an sich weniger der Zeit widerstand, hatte für Barbaren und andere Plünderer ganz andere Reize als ein bloßes Marmorbild. Daß von dem Jupiterbild zu Aegina keine andern Bruchstücke gefunden worden, ist daher ebenso natürlich, als daß im Parthenon zu Athen jede Spur der kolossalen Minerva von Elfenbein und Gold verschwunden war, indeß die Marmorbilder in den beiden Giebeln noch bis auf die Zeiten von Spon und Wehler verhältnißmäßig wohl erhalten waren. Ja, bedenkt man die auffallende Aehnlichkeit, die zwischen beiden Tempeln, dem des Panhellenischen Jupiters auf Aegina und dem der Minerva zu Athen, in Ansehung der Giebelverzierung und der Art stattgefunden, wie die Bilder in den beiden Giebelfeldern angeordnet waren (m. s. S. VII dieses Berichts), so dürfte man leicht den ersten als eine Art von Prototyp des letzten vermuthen und beide sich auch übrigens ähnlicher vorstellen. Es möchte daher dieses kolossale Auge, das als ein bloßes Ex voto so groß zu bilden keine Nothwendigkeit vorhanden war, nun vielmehr die ehemalige Existenz eines kolossalen Jupiters in dem Tempel von Aegina außer Zweifel setzen, und in dieser Hinsicht an Merkwürdigkeit gewinnen. Die Stelle des Augapfels kann man sich mit einem farbigen Stein ausgefüllt, aber wahrscheinlicher, wie an den andern Bildern, auch gemalt denken, wodurch die geringe Vertiefung dieser Stelle begreiflicher wird.

§. III.

Ueber den Styl dieser Figuren.

Nachdem ich das Aeußere der äginetischen Bilder, soviel möglich, beschrieben, gehe ich auf den Styl derselben über, so sehr ich fühle, wie schwer es ist, bloß durch Worte einen deutlichen Begriff oder ein anschauliches Bild von

einer Sache zu geben, die nur durch eigene Beschauung in ihrer Wahrheit und Lebendigkeit erfaßt werden kann.

Alein da man bei Kennern und Liebhabern, für welche dieses allein geschrieben ist, so viel Kenntniß der Kunst und des Alterthums im Allgemeinen voraussetzen darf, als nöthig ist, um von dem einen auf das andere schließen zu können, so unterstehe ich mich, nach meiner Möglichkeit eine Vorstellung von dem Styl und den Eigenthümlichkeiten dieser frühern Kunstwerke zu geben.

Ehe ich aber zur Untersuchung der einzelnen Theile und ihrer Eigenthümlichkeiten, welche eigentlich diesen Styl charakterisiren, übergehe, halte ich für nöthig, einige allgemeine Bemerkungen voranzuschicken, damit der Leser das, was ich später sagen werde, um so leichter unter einen gewissen Gesichtspunkt stellen und fassen könne.

Ich suche diesen Gesichtspunkt vorerst durch Wiederholung der früheren Bemerkung festzusetzen, daß diese Figuren sowohl in Hinsicht des Nackenden als der Bekleidung ganz dem Styl ähnlich sind, welchen man bisher den *hetrurischen* nannte und welcher, wie ich späterhin zu beweisen suchen werde, eigentlich der *altgriechische Styl* zu nennen ist.

Wenn jedoch diese Aehnlichkeit sich in Ansehung aller dem *hetrurischen Styl* bisher zuerkannten Eigenthümlichkeiten nachweisen läßt, so gebe ich gern zu, daß vielleicht einige kleine Abweichungen bemerklieh seyn können, durch die sich die *äginetische Schule*, von welcher *Pausanias*, *Plinius* und andere mit so vielem Lobe gesprochen, von dem *hetrurischen* oder *altgriechischen Styl* unterschieden haben mochte.

So kann vielleicht das Nackende an diesen Figuren sich darin von den sogenannten *hetrurischen Werken* gewissermaßen unterscheiden, daß jene mit einer solchen Natur und Wahrheit gearbeitet sind, wie man sie selten bei den sogenannten *hetrurischen Werken* anzutreffen pflegt. (1)

Es herrscht nämlich in allen Theilen des Körpers, die Köpfe ausgenommen, von welchen ich weiter unten sprechen werde, die treueste Nachahmung der Natur bis auf alle Kleinigkeiten und Zufälligkeiten der Haut, ohne die geringste Spur vom Idealen, oder einem Bestreben, die Natur, wie man es nennt, idealisiren zu wollen. Doch diese treue Nachahmung der Natur ist hier in ihren Formen nicht mager, holzig, oder wissenschaftslos, wie man an den frühern Werken der alten und neueren Kunst zu finden gewohnt ist, sondern es ist eine wohlverstandene Nachahmung der schönen Natur, vereinigt mit der vollkommensten Kenntniß der Knochen und Muskeln, woraus von selbst erfolgen und sich ergeben mußte, daß also gestaltete Glieder lebendig und bis zur Täuschung natürlich erscheinen, so zwar, daß man sich bei einigen Theilen, wegen ihrer bis zur Täuschung gehenden Natürlichkeit, davor entsetzt, und sich scheut sie anzufühlen.

Doch diese Natürlichkeit ist auch nicht immer und durchaus frei vom Conventionalen, sondern man bemerkt an einigen Stellen oder Theilen des Körpers

¹ *Plinius* gedenkt unseres Wissens eines besondern *äginetischen Stils* weder im Guten noch im Bösen.

gewisse Sonderbarkeiten und Abweichungen von der gewöhnlichen Form, wie sie aus dem, was ich weiter unten anführen werde, ergeben wird.

In Hinsicht auf Proportion sind diese Figuren im Allgemeinen schlank, etwas schmal von Hüften, die Beine eher etwas zu lang als zu kurz; besonders auffallend ist dieses bei der Minerva und den beiden kleinen weiblichen Figuren B und C, bei welchen, von der Rückseite betrachtet, der obere Theil des Körpers bis unter den Gefäßmuskel weit kürzer ist als die Beine vom Gefäßmuskel abwärts, welches sich bekanntlich in der Natur umgekehrt verhält. (2)

Die Stellungen sind natürlich, oft ganz eigen, manchmal auch etwas gezwungen, oder verdreht, wie dieses bei dem liegenden Alten Lit. Q und den Beinen der Minerva der Fall ist; doch will ich nicht damit sagen, daß es nicht möglich sey, sich so zu stellen, oder jene Stellung anzunehmen. Indessen herrscht durchgängig sehr viel Leben in den Bewegungen, obschon ich sie nicht ganz frei von einem gewissen Anschein von Steifheit sprechen kann.

Es wird vielleicht manchem nicht klar seyn, wie eine Figur voll Leben und Bewegung auch zugleich eine gewisse Steifheit an sich haben könne. Aber finden wir nicht auch in den Bildern des Giotto, des Massaccio, Pinturicchio, Pietro Perugino u. a. bei aller ihrer Gemüthlichkeit, Lebendigkeit und unnachahmlichen Anmuth gleichfalls diesen Anschein einer gewissen Steifheit? — Ich möchte es das Gepräge der Unschuld und Kindheit nennen; denn auf gleiche Weise zeigt es sich in den frühern Kunstwerken der Griechen und den eben erwähnten Werken des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts.

Die Gewänder sind durchgängig ganz conventionell, sehr knapp anliegend, besonders an den Schenkeln und Beinen. Die Falten fallen nicht natürlich, sondern sind künstlich gelegt und gepreßt, und endigen sich gewöhnlich in gerade herunter fallende Massen, mit im Zickzack laufenden Enden. Eine genauere Beschreibung der Falten halte ich um so weniger nöthig, als sie hinlänglich aus den altgriechischen und den sogenanntenetrurischen Kunstwerken bekannt und alle einander völlig ähnlich sind; nur muß ich bemerken, daß diese Gewänder, so conventionell und steif sie in ihrer Anlage sind, bei dem allem mit einem außerordentlichen Geschmac behandelt und mit unglaublichem Fleiße ausgeführt sind, wodurch sie sich vor den gewöhnlichen altgriechischen und sogenanntenetrurischen Werken auszeichnen.

Ich gehe nun zur Beschreibung der einzelnen Theile des Körpers und ihrer Eigenthümlichkeiten über.

Die Köpfe dieser Figuren oder die Gesichter scheinen in Hinsicht ihrer Bildung oder des Stils um ein gutes älter zu seyn als die übrigen Theile des Körpers, oder auf eine weit frühere Kunstperiode zu deuten. An ihnen bemerkt man durchgängig jene früher eingeführte Form, von der man annehmen kann, daß die Griechen sie den Aegyptiern abgeborgt haben.

Die Augen sind nämlich sehr hervorliegend, ein wenig in die Länge gezogen, mitunter etwas chinesisches gestellt.

Der Mund hat starke hervorspringende Lippen, mit scharfen Rändern,

auch sind bei einigen die Mundwinkel etwas in die Höhe gezogen, welches ihnen einen Ansehn von lächelnder oder grinzender Miene gibt.

Die Nasen und Ohren haben in ihrer Form nichts Ausgezeichnetes; erstere scheinen bloß etwas kleinlich, letztere aber sind mit der größten Wahrheit und ganz besonderem Fleiße ausgeführt und bearbeitet.

Das Kinn ist etwas stark und voll, so daß der Theil von der Nase bis zum Ende des Kinns in dem Verhältnisse zu den übrigen Gesichtstheilen um ein Beträchtliches zu groß ist.

Was ich hier in Ansehung der Gesichtstheile bemerkte, gilt von allen Figuren ohne Ausnahme. Von der Minerva an bis zum letzten der Krieger sehen sich alle ähnlich und scheinen insgesammt leibliche Brüder und Schwestern zu seyn, ohne den geringsten Ausdruck von Leidenschaft; zwischen Siegern und Besiegten, zwischen Gottheit und Menschheit ist nicht der geringste Unterschied zu bemerken. —

Die Haupthaare sind in Hinsicht ihrer Darstellung ebenso conventionell als die Falten, und von dem natürlichen und ungekünstelten Schlag der Haare ebenso weit entfernt, als es etwa eine steife gepuderte Abbaton-Perücke seyn mag. Sie gehen nämlich, wie ich schon bei Beschreibung der einzelnen Figuren Gelegenheit hatte zu bemerken, in gleichlaufenden Linien, in der Form dicker Bindfäden oder Maccaroni, vom Wirbel aus, und fallen zum Theil in wellenartigen Linien über den Rücken herunter, zum Theil aber endigen sie sich nach vorn zu von einem Ohr zum andern, in kleine schnedensförmige Lösschen, sehr zierlich und künstlich gebildet. Die der Minerva sind eigentlich die sonderbarsten und bizarrsten von allen; doch läuft es bei allen mehr oder weniger auf jene conventionelle Form hinaus.

Ebenso sonderbar und conventionell sind die Haare über der Scham behandelt. Sie sind alle nach einer gewissen Form geschnitten, und sehr sorgfältig in verschiedene Partien abwechselnd gekräuselt und in regelmäßige Lösschen gelegt. Die Form des Schnitts kommt zwar bei allen auf ein gleiches heraus, doch herrscht auch in derselben einige Verschiedenheit und Abweichung. — Diese ihnen künstlich gegebene Form, die sorgfältige Weise, mit der sie auf die eine oder andre Art gelockt sind, und endlich die ängstliche Bearbeitung und gewissenhafte Darstellung derselben lassen, wie mir scheint, keinen Zweifel übrig, daß man zu den damaligen Zeiten die Schamhaare zu kräuseln pflegte, und eine gewisse Prätenzion oder Werth darein legte. Dieses mag vorzüglich der Fall gewesen seyn, wenn die Jugend bei öffentlichen Feierlichkeiten, Spielen oder Kampfübungen nackt zu erscheinen hatte. Ebenso glaube ich, daß die Art, wie die Haupthaare an diesen Figuren vorgestellt sind, nicht eine Caprice des Künstlers oder eine festgesetzte Norm in der Kunst war, sondern daß es wirklich die Sitte der damaligen Zeit mit sich brachte, die Haare auf solche Weise zurecht zu machen und zu tragen.

Eine gleiche Meinung hege ich von der conventionellen Form der Gewänder und ihrer gepreßten und künstlich gelegten Falten, welche wir an allen übrigen altgriechischen und etruskischen Kunstwerken erblicken. (3)

Die Leiber sind etwas schmal über den Hüften, und die Anzeige der Rippen und der gesägten Muskel (dentati) ein wenig mager und kleinlicht, sonst aber ganz von der gewöhnlichen Form, einige wenige Sonderbarkeiten und Eigenthümlichkeiten abgerechnet, welche ich hier bemerken werde; nämlich daß bei allen diesen Figuren der schwertförmige Brustknorpel (ensiformis) mehr oder weniger sichtbar ist, welches doch nur der Fall zu seyn pflegt, wenn der Leib stark rückwärts gebogen ist, indeß es hier bei allen Figuren der Fall ist, auch ohne die Bewegung, durch welche jener Knorpel hervortritt. Ferner, daß bei allen diesen Figuren die Abtheilung des geraden Muskels, welcher von dem Ende der Brust gegen den Nabel perpendicularer herunter läuft, von der sonst gewöhnlichen Art ihn zu bilden abweicht; denn gewöhnlich macht man, wie es sich auch an allen späteren Kunstwerken findet, die obere Abtheilung dieses Muskels größer als die untere, welche dem Nabel zunächst ist; hier aber ist es der umgekehrte Fall, die untere Abtheilung ist bei vielen größer, bei andern aber ebenso groß als die obere. — Ich bemerke diese Abweichungen von der sonst gewöhnlichen Form, weil diese Eigenthümlichkeiten charakteristisch für diesen Styl zu seyn scheinen.

Die Arme haben nichts Ausgezeichnetes oder von der gewöhnlichen Form Abweichendes, als daß sie vielleicht eher etwas zu kurz als zu lang scheinen. Die Knochen, Muskeln und Aderu, selbst die Zufälligkeiten der Haut sind hier, wie bei allen übrigen Theilen des Körpers, mit einer solchen Treue und Wahrheit dargestellt, daß viele Theile geradezu die Natur selbst, oder über dieselbe geformt zu seyn scheinen.

Die Hände sind ebenso natürlich in ihren Bewegungen als in ihren einzelnen Theilen, nichts ist vergessen, keine Runzel der Haut, nicht die Ansätze der Nägel. Doch finden sich einige Hände unter den Bruchstücken, welche sehr nachlässig gearbeitet zu seyn scheinen, wovon ihr ursprünglicher Stand die Ursache seyn mag, indem solche vielleicht so versteckt waren, daß nicht wohl möglich war beizukommen, oder die Vollenbung erschwert wurde.

Die Beine sind schlank und wohlgestaltet, vorzüglich die Kniee, welche mit großer Meisterhaftigkeit und vieler anatomischer Kenntniß ausgearbeitet sind. Doch haben auch diese eine Eigenthümlichkeit, welche um so mehr bemerkt zu werden verdient, als sie nicht der Unwissenheit des Künstlers, sondern der Wahl und Ueberlegung zuzuschreiben scheint.

Dem bildenden Künstler und jedem beobachtenden Auge ist es bekannt, daß das Knie, wenn es stark gebogen ist, seine etwas spitzige oder hervorstehende Form zum Theil verliert und einen etwas stumpfen Winkel bildet. Die Ursache ist, daß bei starker Biegung der Schenkelknochen (Femur) und das Schienbein (Tibia) sich auseinander geben, und in die hierdurch entstandene Oeffnung oder Lücke die Knieescheibe etwas zuvordrückt. Diese der Natur gemäße Veränderung des Knies, nach dem Verhältnisse der Biegung desselben, ist an unsern Figuren bloß bei denjenigen Knien beobachtet, auf welchen eine Figur ruht, oder eigentlich kniet; bei allen andern aber, wann schon das Knie naturgemäß den gleichen

Winkel bildet, ist hierauf keine Rücksicht genommen; die Kniee sind vielmehr durchgängig so gebildet, wie sie sich in der Natur dann zeigen, wenn das Bein gar nicht oder nur wenig gebogen ist. Am auffallendsten zeigt sich diese Eigenheit an den mit N und R bezeichneten Figuren. Da übrigens dieser Theil, wie alle übrigen des Körpers, mit so vieler anatomischer Kenntniß gebildet ist, so ist von so erfahrenen Meistern zu vermuthen, daß auch diese Abweichung von der Natur absichtlich und keine Folge von Unwissenheit sey. Ich zweifle hieran um so weniger, als man dasselbe oder etwas Aehnliches auch an andern Werken aus den spätern, ja aus den letzten Zeiten der Kunst bemerkt, z. B. an der weltberühmten Gruppe des Laokoon, wo es leicht ist, am rechten Beine ein Gleiches wahrzunehmen, nämlich daß das Knie nicht die Form hat, die es zufolge seiner Biegung der Natur gemäß haben sollte.

Als eine Eigenheit der Beine habe ich zu bemerken, daß beinahe durchgängig die sogenannte Achillessehne, da, wo sie sich mit dem Fersenknochen verbindet, sehr breit und eckig angegeben ist, so, wie ich solches noch nie an einem andern Kunstwerke gefunden habe.

Die Füße sind, so wie die Hände, auf das Schönste gearbeitet, und durchgängig von sehr zierlicher Form.

Was dagegen daran auffallend ist, sind die Zehen, welche etwas lang sind und ganz parallel laufen und hierin von den Füßen der Kunstwerke aus den spätern Zeiten abweichen, wo die Zehen etwas wenigens einwärts, d. h. gegen den mittelften zu gebogen oder gekrümmt sind. Auch ist zu bemerken, daß die beiden mittleren Zehen (ich meine den ersten und zweiten nach der großen Zehe) bei den meisten Füßen von ganz gleicher Länge sind, der dritte sodann stark zurücktritt, der kleinste noch mehr. Es ist nicht zu leugnen, daß diese also gestalteten Füße große Aehnlichkeit mit denen haben, die man an den altägyptischen Figuren findet, und welche immer sehr lange und parallel laufende Zehen haben, nur mit dem Unterschiede, daß diese mehr von barbarischer Form und unendlich geringer in der Bearbeitung sind. — Die Aßern an den Füßen sind mit der größten Wahrheit und Zartheit behandelt. Auch an den Füßen, welche nicht auftreten, sondern freistehend sind, bemerkt man sogar unten an dem Ballen der großen Zehe jene Hornhaut, welche sich bei Menschen, die immer mit bloßen Füßen gehen, anzusetzen pflegt.

Schließlich ist hier noch anzumerken, daß diese Figuren, obschon sie in Hinsicht ihres Styls sich alle vollkommen ähnlich sind, auch alle zu einer und derselben Zeit gefertigt zu seyn scheinen, dennoch einen bedeutenden Unterschied in Ansehung ihrer mehr oder weniger vollkommenen Bearbeitung bemerken lassen, woraus zu schließen und deutlich zu erkennen ist, daß diese Figuren zwar alle zu Einer Zeit, doch nicht alle von Einer Hand, sondern von verschiedenen, mehr oder weniger geschickten, Künstlern sind gefertigt worden. —

Dieses ist, was sich von dem an diesen Figuren allgemein herrschenden Styl und den Eigenthümlichkeiten einzelner Theile derselben sagen läßt. (4)

Anmerkungen des Herausgebers.

(1) Wir ersuchen den Leser, sich dieser Erklärung des Verfassers in der Folge wohl bewußt zu bleiben, durch welche, so einschränkend auch seine Ausdrücke gewählt sind, doch immer zugestanden ist, daß, soviel das Nackende betrifft, der Styl dieser Figuren sich von dem sogenannten etruskischen auf eine ausgezeichnete und unverkennbare Weise unterscheidet. Hiermit können aber zweierlei Annahmen vereinigt werden. Entweder, daß die äginetische Sculptur von dem trockenen, harten, eiförmigen Styl der sogenannten etruskischen Kunst sich erst später zum Naturgemäheren gewendet, oder, daß sie schon von Anfang mehr als jene die Natur nachzuahmen gestrebt. Im ersten Fall könnte dennoch, selbst in diesen Werken einer schon weiter vorgeschrittenen Zeit, noch jener älteste Styl, obwohl sehr überkleidet, bemerklich seyn, wie man die Schule des Perugino noch in Werken von Raphael erkennt, in denen schon bei weitem mehr Natur ist als in den Arbeiten seines Lehrers, oder wie man die Meister des 13. Jahrhunderts noch wohl in Werken des 15. fühlt, die, was Wissenschaft und vollkommenere Nachahmung der Natur betrifft, mit jenen nicht vergleichbar sind. Nähme man aber das andere an, so hätten die älteren Werke der Aegineten darum doch *duriora et Tuscanicis proxima* seyn können, wie Quintilian die Werke des Aegineten Kallon schildert, da Härte und Steifheit mit treuer, aber ängstlicher, noch unsicherer, oder unlebendiger Nachahmung der Natur nothwendig verbunden sind. Wie es sich nun aber mit den vorliegenden Figuren verhalte, ob wirklich in denselben auch der Styl des Nackenden noch an den etruskischen erinnert, oder ob dieß nur im Allgemeinen der angenommenen Theorie wegen vorausgeschickt worden, darüber dürfte man nur nach eignem Anblick dieser Bildwerke zu urtheilen sich getrauen. Wir begnügen uns also, zu erinnern, daß der Verfasser von einer der Figuren (Lit. R) geurtheilt, sie könnte vielleicht Werken aus den Zeiten des Perikles an der Seite stehen, wodurch unseres Bedenkens genugsam erhellt, daß er den Styl dieser Werke keineswegs auf die Art und in dem Sinn dem etruskischen vergleichen will, wie Quintilian

die Werke des angeführten Künstlers den tuscischen zunächst stehende nennt.

(2) Bekanntlich ist diese Proportion, von der noch die Frage ist, ob sie sich nicht in den schönsten Gewächsen auch in der Natur zum Theil findet, mehr oder weniger in den Statuen vom schönsten Styl beobachtet.

(3) Eben daß diese Falten und diese ganze künstlich gemachte Form der Gewänder an so mancherlei Kunstwerken, die gewiß nicht alle aus Einer Zeit sind, angetroffen werden, zeigt die Erklärung des Verfassers, nämlich daß die Sitte der damaligen Zeit sie so mit sich gebracht, als nicht ganz zulänglich; außerdem bestreitet Herr Quatremère-de-Quincy p. 21 diese Erklärung mit mehreren Gründen. Auf diese äginetischen Figuren ist sie schon darum nicht anwendbar, weil aus dem folgenden S. erhellt, daß bei diesen jene Form nicht original oder frei gewählt ist, sondern aus früheren Zeiten nur, besonderer Ursachen halber, beibehalten. Ueber den letzten Grund dieser künstlich gelegten und gepreßten Gewänder mag man die Vermuthungen des eben angeführten Schriftstellers nachsehen, da eine genauere Untersuchung und Erörterung hier zu sehr ins Allgemeine führen würde.

(4) Es ist nicht zu zweifeln, daß die meisterhafte Beschreibung des Styls der äginetischen Figuren von allen Kunstverständigen und Wißbegierigen mit dem lebhaftesten Dank werde aufgenommen werden. Wenn nun freilich, nach der richtigen Bemerkung des Verfassers, auch die treueste und anschaulichste Vorstellung des Styls solcher Kunstwerke dem, der sie nicht selbst gesehen, ein Bedeutendes zu wünschen übrig läßt, so berechtigt uns doch die Beschreibung des Verfassers, jetzt die Frage zu untersuchen, worin jenes Auszeichnende oder Charakteristische der äginetischen Schule eigentlich bestanden haben könne, das Pausanias mit solcher Bestimmtheit anerkennt und voraussetzt. Denn unter so vielen Eigenheiten, die der Verfasser namhaft macht, muß sich doch auch jenes allgemein Charakteristische finden, oder es ist überall nicht zu finden.

Hört man die bis jetzt geäußerten Meinungen, so würde das Unterscheidende der äginetischen Kunst auf folgende Besonderheiten zurückkommen:

1. Härte des Styls, Magerkeit der Formen. Man beruft sich auf das Urtheil Quintilians (Inst. orat. XII, 10), der, wie erwähnt, die Werke des Rallon duriora nennt. Allein, abgesehen davon, daß das, was von Einem Künstler einer Schule gilt, darum nicht das Eigenthümliche dieser Schule durch alle Zeiten bestimmen kann, so setzt eben derselbe Beurtheiler hinzu, sie sehen Tuscanicis proxima; und wenn Quintilian die Werke dieses Aegineten den etrurischen am nächsten findet, so sagt dagegen wieder Strabo in der schon von Winkelmann angeführten Stelle B. XVII, S. 806. Ausg. von Casaub., von den Figuren der ägyptischen Tempel, sie sehen den etrurischen und den sehr alten unter den griechischen ähnlich; woraus erhellt, daß altgriechische oder attische, etrurische und altäginetische Kunstwerke sich in Ansehung der Härte und ähnlicher allgemeiner Eigenschaften nichts nachgeben. Ja, ein anderer Lehrer der Redekunst, Demetrius von Phalera, gibt als den Hauptcharakter der Werke vor Phidias die Magerkeit und die Zusammenziehung an (*ἡ ἰσχνότης καὶ ἡ συστολή*); und wer möchte nicht dieses, mit einiger Unterscheidung verstanden, der Wahrheit so ziemlich gemäß halten?

2. Ein affectirter Styl, unnatürliche Bewegungen, geziertes Lächeln, etwas Schiefes in dem Blick. Das letzte, ob es gleich Herr Wagner auch an den erst entdeckten Figuren bemerkt, ist doch ebenfalls an andern wahrgenommen worden, von denen erst zu beweisen stünde, daß sie der äginetischen Schule angehören. Denn hinaufgezogene Augen- und Mundwinkel haben schon längere Zeit als Merkmale der ältesten Werke gegolten (man sehe die Anmerkungen der Weimariſchen Ausgabe von Winkelmanns Kunstgeschichte 3 Bd., S. 531), und so wenig alles etrurisch war, was das Gepräge des ursprünglichen Styls trug, so wenig wird man jetzt alles äginetisch nennen dürfen, an dem man die eben angeführten Eigenschaften bemerkt, die mehr oder weniger allen Werken vom ältesten Geschmaç gemeinschaftlich sind.

3. Die unnatürlichen Falten, die künstlich zubereiteten Gewänder, schneckenförmig geringelte oder wie Bindfäden übereinander gelegte Haare. Von diesen gilt dasselbe; auch sie sind den ältesten etrurischen,

und demnach attischen, gemein. An diesen Falten hätte Pausanias sicher nicht äginetische Werke von allen andern unterschieden. — Zu diesen Merkmalen fügt Herr Quatremère-de-Quincy noch folgende, nämlich:

4. Widerspruch zwischen Styl und Ausführung, da jener noch das Gepräge einer unvollkommenen Zeit trägt, diese einen ziemlich hohen Grad von Meisterschaft verräth. Obgleich nun dieser Widerspruch sich bei den eben entdeckten Figuren wirklich findet, nämlich was Köpfe, Gesichter, Haare, Gewänder betrifft, so liegt es doch in der Natur der Sache, daß durch dieses Merkmal nur Werke aus einer gewissen Zeit der äginetischen Kunst, nicht aber der äginetische Styl überhaupt unterschieden werden könnten. Auch wäre erst noch zu beweisen, daß dieser Widerspruch nicht vermög' einer natürlichen Nothwendigkeit sich mehr oder weniger in den Werken jeder fortschreitenden Schule findet, da es einleuchtend ist, daß der Künstler die Vervollkommenung zuerst bei sich anfängt, ehe er wagt, das Gegebene und ihm in vielen Vorbildern Ueberlieferte zu verändern. — Eine bloße Uebertreibung dieses Merkmals ist

5. Unveränderlichkeit des Geschmacks, fortdauernde Gewalt der Routine und Gewohnheit. Allein angenommen, diese Gewalt habe sich in andern Schulen nicht bis zu bestimmten Zeiten ebenso entschieden geäußert, so umgeht dieses Merkmal das Eigentliche, das man zu wissen verlangt, nämlich eben das Unveränderliche, sich immer gleich Gebliebene.

So wenig nun diese Angaben zureichen wollen, etwas die äginetische Kunst als solche eigenthümlich und insbesondere Bezeichnendes auszumitteln, ebensowenig wird man in den Einzelheiten, die der Verfasser in seiner Beschreibung anführt, z. B. den anatomischen Eigenheiten, einen solchen unterscheidenden Charakter auffuchen wollen.

Es ist einleuchtend, daß dieses Charakteristische, welches zureichte, äginetische Werke immer und überall als solche zu erkennen, in einer Eigenschaft oder Beschaffenheit liegen mußte, die tiefer eingriff, lebendig und unmittelbar ansprach, die diesen Werken eine bestimmte ausgezeichnete und unverkennbare Physiognomie ertheilte, und die zugleich bei aller Veränderung immer dieselbe bleiben konnte.

Unter dem vielen Merkwürdigen, was der Verfasser in Ansehung des Styls der eben entdeckten Figuren erwähnt, muß als das Merkwürdigste erscheinen, was er von jener treuen und vollkommenen Nachahmung der Natur berichtet, die, wie er sagt, bis zur Täuschung, ja bis zu einer dieselbe Scheu wie Lebendiges erregenden Natürllichkeit geht. Dieses vorausgesetzt, glaube ich äußern zu dürfen, daß jenes Charakteristische der äginetischen Kunst, von Anfang an in nichts anderem als eben in dieser treuen und genauen Nachahmung der Natur bestanden habe, welches anzunehmen mich noch folgende Gründe insbesondere bestimmen.

1) Ertheilt wirkliche Nachahmung der Natur allein ein wahrhaft eigenthümliches, unverkennbares und zugleich unverwüßliches Gepräge, das nicht, wie künstliche Eigenthümlichkeit, je öfter oder länger gebraucht, desto stumpfer, sondern vielmehr mit der Zeit immer tiefer wird.

2) Insbesondere läßt dieses Gepräg', auch noch unvollkommen ausgedrückt, und bei noch wenig gewandter, wenn nur fleißiger und treugemeinter Nachahmung der Natur, jedes Werk, an dem es erscheint, von jedem andern, das nach einem bloß geistigen (idealen) Typus, oder wie Winkelmann sich ausdrückt, nach einem Systema von Regeln verfertigt ist, auf den ersten Blick unterscheiden — und von der letzten Art waren wohl so ziemlich gewiß die ältesten attischen wie die ägyptischen Werke. Aus diesem Grund konnte Pausanias, der oft nicht umständlich, aber in den Hauptsachen doch recht genau ist, zwar jene (die attischen), aber nie die äginetischen mit den ägyptischen vergleichen, die sich von aller Kenntniß der Natur am weitesten entfernten.

3) Scheint mir dieser Voraussetzung auch der Ausdruck des Pausanias, *ὁ τρόπος τῆς ἐργασίας ὁ Αἰγιναιὸς (καλούμενος ὑπὸ Ἑλλήνων)* ganz angemessen, da er weder auf das bloß äußerliche Nachwerk (die bloße Ausführung), noch auf ein bloß geistiges Princip deutet, sondern auf Arbeit, die zugleich geistiger Art ist.

4) Es wird sich kein Werk der attischen Sculptur aufzeigen lassen, es wird auch keines von Geschichtschreibern erwähnt, in welchem eine

Nachahmung der Natur von der Art, wie sie der Verfasser an den neu entdeckten Figuren beschreibt, erkennbar wäre oder sich gezeigt hätte; ja nicht einmal eines, das dahin zielte; ich rede nämlich, wie gesagt, von Werken der älteren Zeit: ich rede auch nur von einer solchen Nachahmung der Natur, nämlich die bis zur Täuschung geht, bei der einzelne Gliedmaßen wie über der Natur geformt, ja als lebendig und die Natur selbst erscheinen. Der deutlichste Beweis, daß man in der attischen Kunst nichts dem Aehnliches antrifft, ist, daß die Voraussetzung einer solchen Nachahmung der Natur allen bisherigen Theorien der Kunstgeschichte fremd ist, ja mit ihnen im Widerspruch steht, die eben vorzüglich oder fast allein von attischen Werken hergenommen waren. Da, es ließe sich wohl, um ein, freilich nicht ganz passendes Gleichniß anzuwenden, behaupten, daß, gleich wie niederländischer Fleiß und niederländische Gabe, Naturgegenstände bis zur Täuschung nachzuahmen, dem Italiener niemals gegeben war, ebenso eine Nachahmung der Natur, die ohne alles Streben nach dem Idealen ist, wie der Verfasser die äginetische beschreibt, niemals im Geist und Charakter der attischen Sculptur gewesen sey; während ein solcher treu nachbildender Fleiß gar wohl mit dem äginetischen Wesen zusammenstimmt, da die Kunst auf diesem Eiland in sehr nahem Bezug mit dem Gewerbe und dem Handwerk stand. Bekannt ist die große Ausdehnung seiner Gießereien; das äginetische Erz, die äginetischen Candelaber, durch welche die Insel gewiß nicht erst zu den Zeiten des Plinius berühmt wurde, in denen Herr Quatremère-de-Quincy sogar die Urbilder jener marmornen Leuchter mit sogenannten etruscischen Figuren suchen will, die bis auf uns gekommen sind. — Das Charakteristische in äginetischen Abbildungen und Nachahmungen von Thiergestalten muß nicht weniger groß gewesen seyn, wie daraus zu sehen, daß Pausanias X, 17 die sardinischen Ziegen dem Aussehen nach mit dem wilden Widder der äginetischen Bildnerarbeiten in Thon, gleich als mit einem allgemein bekannten Typus, vergleicht.

5) Der Verfasser dieses Aufsatzes bemerkt ausdrücklich: es sey in den von ihm beschriebenen Werken die Nachahmung der Natur nicht

troffen, mager, wissenschaftlos, sondern wohlverstanden, gefühlt und mit großer Kenntniß verbunden. Berechnet man nun die Zeit, welche eine Kunstschule brauchte, um es in der Nachahmung der Natur bis zu einer solchen Meisterschaft zu bringen, so wird man nicht anders glauben können, als daß die äginetische Kunst von Anfang an diesen Weg betreten habe, wie es sich denn auch nicht denken läßt, daß eine andere als gleich ursprünglich genommene Richtung bis zu solcher Uebereinstimmung mit der Natur führen könne.

Ist daher auf jeden Fall anzunehmen, daß Nachahmung der Natur gleich von Anfang die eigenthümliche Richtung und das Charakteristische der äginetischen Schule war, so ist nicht wohl zu fassen, warum wir uns noch nach einem andern umsehen, oder diese unterscheidende Physiognomie in allgemeinen Eigenschaften suchen sollten, welche die äginetische Schule der ältesten Zeit mehr oder weniger mit allen andern gemein hatte.

Hier möchte nun auch der Ort seyn, auf das zurückzukommen, was der Verfasser gleich in der Einleitung ausgesprochen: Diese äginetischen Kunstwerke zeigen den Weg, den die griechische Kunst von ihrem Anfang genommen, um zuletzt jene Höhe zu gewinnen, die sie in Phidias wirklich erreicht habe.

Es ist freilich noch nicht lange her, daß man das Hauptverdienst von Phidias in die Erschaffung des Ideals gesetzt, und dieses für etwas die Natur Ueberschreitendes oder Uebersteigendes angesehen. Wir bekennen dagegen, daß wir uns diese vollendete Freiheit und Macht der Kunst nicht durch ein Ueberspringen oder Uebertreffen (welches bloß auf Leereheit hinauslaufen würde), sondern nur durch eine Ueberwindung, Unterwerfung und gänzliche Durchdringung der Natur denken können, und setzen uns, in dieser Ueberzeugung der Sache nach mit dem geistvollen Künstler, dem wir diesen Aufsatz verdanken, so wie mit manchen andern Männern tieferer Einsicht übereinzustimmen. Daß aber eine solche Bewältigung der Natur hier so wenig als anderwärts die Folge eines Ignorirens derselben (wie es beinah' von einigen gelehrt worden), sondern nur eines wirklichen Angreifens, d. h. einer immer tiefer dringenden

Nachahmung und eines vollendeten Studiums seyn könne, versteht sich von selbst.

Ist es nun an dem, daß jene Lauterkeit, Freiheit und Lebendigkeit der Kunst, die man immer allgemeiner anfängt als das Eigenthümliche von Phidias und seiner Schule zu erkennen, nur die Folge einer solchen Ueberwindung der Natur, und also nur die Folge einer solchen durchbringenden, die Natur sich selbst aneignenden Nachahmung der Natur seyn kann; ist ferner unleugbar, daß die Herrlichkeit der Kunst in Phidias in der bisherigen Kunstgeschichte fast nur als ein Wunder erschien, zu dem sich kein vollkommen befriedigender Uebergang aus dem Vorhergehenden nachweisen ließ; zeigen hingegen die eben gefundenen Kunstwerke jene Nachahmung der Natur auf einem Punkt der Vollkommenheit, von welchem bis zu jener Freiheit und Uebermächtigkeit der Kunst wirklich nur noch ein Schritt ist; verhält sich dieß alles so: so ist es nicht nur denkbar, sondern es ist mehr als wahrscheinlich, daß eben die der Natur nacheifernde, endlich gleichsam zur Natur selbst gewordene äginetische Kunst der altattischen den Weg zeigte, vom Abstrakten zum Lebendigen, vom Systematischen zum Natürlichen zu gelangen; daß also die äginetische Kunst eigentlich jenes bisher vermiste Mittelglied ist zwischen dem ältern und zwischen dem spätern, mit Phidias entschiedenen, Styl der attischen Kunst.

Ein solcher Gang der Dinge ist ganz dem gewöhnlichen Verfahren der Natur gemäß, die, wenn sie das Vollkommene hervorzubringen beabsichtigt, die entgegengesetzten Eigenschaften, aus deren Zusammenfluß es entsteht, erst jede für sich ausbildet, bis sie sich gegenseitig erkennen als zusammengehörig, und eine die andere in sich aufnimmt.

Mußte doch eine ähnliche Durchbringung vorgehen, damit jenes höchste Werk der Poesie, die attische Tragödie, möglich wurde. Denn auch diese ist so wenig als die Kunst des Phidias aus dem rein attischen, ursprünglich ionischen Wesen, ohne Anziehung eines fremden Elements, hervorgegangen, das in Aeschylus noch am meisten sichtbar ist, in Sophokles aber schon wieder mehr verschmolzen und dem andern unterworfen erscheint. In Phidias wie in Aeschylus beschränkt die Kunst

sich selbst auf das rein Nothwendige; jenes Princip, um dessen Erhebung es in der Kunst und Poesie eigentlich zu thun ist, erscheint noch in seiner lautern Großheit; in Sophokles, wie in den Nachfolgern des Phidias, ist dasselbe schon wieder gekränkt, und in dem liebevollen Streit, der sich zwischen ihm und dem angezogenen höheren entzündet, mehr und mehr überwältigt und zur Unmerklichkeit gebracht. Natürlich, daß sich in diesem Untergang erst das Lieblichste, Schönste und Zarteste entfaltet, gleich wie in der Natur das rein Schöne und Anmuthige nur entsteht, während das ursprünglich Große und Mächtige untergeht. Allein über dem Reiz des Lieblichen und Vollendeten dürfen wir doch nicht vergessen, daß die Kunst in der Hervorbringung desselben bereits eine andere Richtung genommen und nicht mehr in jener ursprünglich aufsteigenden Bewegung ist.

Dieses also zum Standpunkt angenommen, dürfen wir sagen: Von treuer und strenger Nachahmung der Natur ging, mehr oder weniger im Gegensatz der attischen, die äginetische Kunst aus, und zog jenes Princip heran, das nachher die eigentliche Grundlage der Größe in der attischen Kunst, namentlich des Phidias, wurde. Vielleicht nicht allzu lange vor ihm hatte die attische Sculptur die äginetische wahrgenommen, die ihr dieses Princip entgegenbrachte. Phidias erhob es bis zur völligen Gleichnichtigkeit mit dem höheren oder idealen. Denn es darf wohl als allgemein verständlich angenommen werden, daß die Nachahmung der Natur nur so lang als solche erscheint, als sie nicht selbst zur Natur, d. h. zum selbstständigen Können, mithin zur Kunst im höchsten Sinne geworden ist, da man beide nicht mehr unterscheidet, und das Hervorgebrachte gerade so viel der Natur als der Kunst angehört, weil Kunst Urkunst, d. h. Natur, Natur Kunst geworden ist.

Wie schon in der zweiten Anmerkung zu der Einleitung erwähnt wurde, verschwindet die Spur der eigentlich äginetischen Kunst gerade um die Zeit, in welcher die Schöpfung des Phidias vollendet war. Es wurde als möglich angenommen, daß dieses Ausgehen oder Erlöschen der äginetischen Kunst eine Folge des eben damals bewirkten politischen Umsturzes von Megara gewesen. Wer möchte auch dieser Veränderung allen Einfluß absprechen? Allein den Auswanderern folgte doch ihre Kunst

überall hin, und gerade dieses Schicksal, das einen Theil der Einwohner über ganz Griechenland zerstreute, konnte wie in andern Fällen das Mittel zur mächtigsten und allgemeinsten Verbreitung ihrer Eigenthümlichkeit werden. Dieses ist jedoch nicht geschehen, und eben dieß beweist, daß das Aufhören noch einen andern und tieferen Grund hatte. Welchen andern aber, als daß die äginetische Kunst in der höheren, die durch Phidias erschaffen wurde, wirklich untergegangen oder vielmehr zu einem geistigeren Leben erhoben war? Fortan gab es weder eine attische Kunst im Allgemeinen, noch eine äginetische, sondern nur die Eine vollkommene, die sich mit unwiderstehlicher Gewalt bald über ganz Griechenland verbreitete.

Wäre es uns nun gelungen, die Bedeutung und Bestimmung, welche die äginetische Sculptur in der Gesamtheit griechischer Kunstbildung hatte, mit einiger Wahrscheinlichkeit zu erkennen; erhellte aus unsern Untersuchungen, daß die jetzt gefundenen Bildwerke eine leere Stelle, eine Kluft der bisherigen Kunstgeschichte zuerst ausfüllen und ein lang gewünschtes, aber höchstens zu ahndendes Vermittelungsglied uns wirklich vor Augen bringen: so dürften wir uns aus diesem Grunde noch insbesondere ihres Werths und ihres Gewinns für Deutschland erfreuen, wo man sich von ihrem Anblick eine erwünschte Rückwirkung vielleicht selbst auf Lehre und Studium versprechen dürfte.

Vielleicht aber ist es erlaubt, auch das Umgekehrte zu sagen, daß diese Werke nicht ohne eine Art von Schickung durch die Kunstliebe eines deutschen Fürsten in unser Vaterland verpflanzt worden. Hier, wo der Begriff der wahren, nämlich nicht bloß äußerlichen, sondern innerlichen Kunstgeschichte recht eigentlich zu Hause ist; hier, wo über das Wesen und den wahren Weg der Kunst sich von selbst die Grundsätze gebildet haben, deren erste Ahndung der Anblick jener Werke des Phidias den Künstlern Englands wie unwillkürlich abgedrungen¹; in diesem Lande,

¹ Man sehe ihre Aeußerungen in dem gedruckten Report oder Bericht, den der wegen Ankaufs der Lord Elgin'schen Sammlung niedergesetzte Ausschuß an das brittische Unterhaus erstattete; Aeußerungen, die wohl verdienten, in einem deutschen Journal besonders übersetzt zu werden.

wo man gewohnt ist, selbst des Vollendeten sich nur insofern zu freuen, als man es in seinem Werden begriffen hat: hier sind jene Werke gewiß eigentlich zu Hause und müßten, wenn man ihnen Seele und Bewußtsehn einhauchen könnte, sich selbst einheimisch fühlen.

Denn wenn der außerordentliche Eindruck jener atheniensischen Werke vielleicht eben darauf beruht, daß in ihnen die Kunst auf dem Gipfel angekommen ist, wo sie eben ihre volle Freiheit und Lebendigkeit mit entschiedener Klarheit und Bewußtsehn über sich selbst erlangt hat, ohne die Freiheit schon wieder mißbrauchen, die Klarheit durch Willkür trüben, und so die Unschuld verschmerzen zu können, so müssen wir bei aller anerkennenden Bewunderung derselben gestehen, daß, gleichwie dem Forscher überall das Werden wichtiger erscheint als das Seyende, für Verstand und Forschungsgeist solche Werke noch anziehender sehn müssen, wo die Kunst, ohne sich jenes Gipfels schon bewußt zu sehn, eben in voller Bewegung nach demselben ist; und von der Art sind, wenn je ohne eignen Anblick nach der bloßen Beschreibung ein Urtheil zu fassen möglich ist, jene äginetischen Werke.

§. IV.

Ueber den Widerspruch, in welchem die Köpfe mit den übrigen Theilen des Körpers in Hinsicht ihrer Sculptur zu stehen scheinen.

Aus dem bisher Gesagten erhellet, daß bei diesen äginetischen Werken das Nackende mit der größten Wahrheit und der treuesten Nachahmung der Natur bearbeitet oder dargestellt, die Köpfe, Haare und Gewänder hingegen auf eine conventionelle, den altgriechischen Werken eigenthümliche, Weise behandelt sind.

Was die Art der Gewänder und den Haarputz betrifft, so läßt sich vermuthen, daß es wirklich die Sitte der damaligen Zeit mit sich brachte, solche also zu tragen; allein was den Künstler bewogen haben möge, die Köpfe auf diese, eben beschriebene, conventionelle Weise darzustellen, wodurch sie mit den übrigen Theilen des Körpers, die von dieser conventionellen Form bis auf einige wenige Eigenthümlichkeiten vollkommen frei sind, im Widerspruche stehen, dieses ist eine andere Frage, welche nun hier zu lösen sehn möchte.

Die Meinungen hierüber sind verschieden; einige glauben, daß man gewisse bestimmte Personen durch sie habe vorstellen wollen, und daß sie demzufolge als Porträte zu betrachten seyen. Andere hingegen vermuthen, daß dieses eine bestimmte, festgesetzte und durch die Vorurtheile der damaligen Zeit geheiligte Form gewesen sey, welche zu verändern dem Künstler durch gewisse Gesetze verboten war. Andere gerietßen sogar auf den Gedanken, daß die Menschen zu der damaligen Zeit, oder namentlich in Aegina, wirklich solche Gesichter gehabt haben möchten.

Die letzte Meinung scheint mir zu albern, als daß es der Mühe lohnte solche widerlegen zu wollen; ich suche daher bloß die beiden ersten Meinungen zu untersuchen und in Erwägung zu ziehen.

Daß es Bildnisse gewisser bestimmter Personen seyen, scheint mir deswegen nicht wahrscheinlich, weil einer aussieht wie der andere, und in den Gesichtern nichts Eigenthümliches oder Charakteristisches herrscht. Gesezt aber, daß in den Originalen durch irgend einen Zufall eine solche Aehnlichkeit sich gefunden hätte, so müßte doch wenigstens die Minerva, als eine Gottheit, eine von den andern Personen unterschiedene Miene oder einen auf irgend eine Weise ausgezeichneten Ausdruck erhalten haben; allein auch dieses ist nicht der Fall; die Minerva ist nicht im Geringsten von den übrigen unterschieden, sondern alle gleichen sich sammt und sonders, wenn nicht im wörtlichsten Sinn wie ein Ei dem andern, doch so sehr, wie nur Brüder und Schwestern sich gleichen können. Es ist eine und dieselbe, nur nach Alter und Geschlecht modificirte Gesichtsform. Und wollte man sich auch über jene Betrachtung hinwegsetzen und diesen Umstand mit der Unzulänglichkeit der damaligen Kunst entschuldigen, so scheint die Kunst selbst, mit welcher die übrigen Theile der Körper auf jenen hohen Grad von Natürlichkeit und Wahrheit gebracht sind, diese Meinung tügen zu strafen; denn wie läßt sich begreifen oder vermuthen, daß ein Künstler, der im Ganzen so viel Kenntniß des menschlichen Körpers verräth, und alle übrigen Theile des Körpers mit so vieler Wahrheit und Natur darzustellen vermochte, außer Stande war einen bessern Kopf zu machen? Ich verwerfe daher diese Meinung als unzulänglich.

Die Meinung der andern hingegen, welche annehmen wollen, daß bei den alten Griechen ein gewisser angenommener und festgesetzter Typus in Hinsicht der Gesichter geherrscht habe, welchen zu überschreiten den Künstlern durch Gesetze untersagt gewesen, scheint mir zwar an sich glaublicher, nur stünde vorerst zu beweisen, daß bei den alten Griechen ein solches Gesetz jemals statt gehabt habe; denn etwa dieses aus bloßer Vermuthung annehmen oder behaupten zu wollen, scheint mir doch allzu gewagt.

Es wird allerdings schwer seyn, hiervon einen gewissen Grund anzugeben, und daher, was man auch immer zur Erklärung angebe, stets eine Hypothese bleiben; inzwischen sey es doch mir erlaubt, auch meine Meinung hierüber zu äußern und den Kunstfreunden zur Prüfung vorzulegen.

Ich bin nämlich der Meinung, daß der Grund dieses Widerspruchs, in

welchem die Gesichter mit den übrigen Theilen des Körpers in Hinsicht ihrer Bildung zu stehen scheinen, bloß in der Zeit selbst zu suchen sey, in welcher diese Statuen sind verfertigt worden; denn wie aus der Form des Gesichts, der Füße, und noch aus vielen andern Merkmalen zu erhellen scheint, wurden diese Statuen grade zu der Zeit verfertigt, als die Kunst in Griechenland anfang, sich von ihrer ursprünglichen altväterischen Form loszumachen, welche sich meiner Meinung nach noch von den Aegyptiern herschrieb.

Die damaligen Künstler machten, wie es scheint, mit dem Körper zuerst den Anfang, solchen von seiner steifen Form zu reinigen, und ihm Bewegung, Leben und Wahrheit zu ertheilen, während der Kopf oder die alte hergebrachte Form des Gesichts dieselbe blieb. Es war vielleicht für die damalige Zeit ein noch zu großes Wagstück, diese von den Voreltern angeerbte und durch Gewohnheit und Religion geheiligte Form abändern zu wollen; man würde, wie natürlich, einen solchen Versuch als einen muthwilligen, ja frevelhaften Angriff gegen die hergebrachte vaterländische Sitte und Gebräuche, ja die Religion selbst, betrachtet haben. Die Kunst war in jenen Zeiten noch zu enge mit der Religion verbunden und noch nicht selbständig genug, als daß ein Künstler es hätte wagen dürfen, solche mit der Religion so genau verbundene Formen abändern zu wollen.

Wie sehr übrigens solche altväterische und gothische Gesichter bei dem gemeinen Volk in Gnaden stehen, davon haben wir ja selbst bis auf die neueren Zeiten Beispiele genug. Dergleichen abzuändern möchte noch jetzt in manchen Fällen dem Künstler nicht erlaubt seyn.

Dieses ist, wie mir scheint, der Schlüssel zur Lösung des Räthfels, und hierin der Grund und die Ursache jenes scheinbaren künstlerischen Widerspruchs aufzusuchen; dieß waren die Fesseln, durch welche dem Künstler die Hände gebunden waren, und die ihn verhinderten jene aus den Zeiten der Heroen als geheiligt angeerbte Gesichtsform zu verändern, indeß er schon längst sich die Freiheit genommen hatte, die der Convention oder dem Vorurtheil weniger unterworfenen Theile des Körpers nach seiner Willkür und der Kunst und Natur gemäßer darzustellen.

Hierzu verpflichtete jedoch den Künstler kein förmliches Gesetz, sondern es waren die Umstände und die Volksmeinung selbst, welche ihm stillschweigend dieses Gebot auferlegten.

* * *

Zusatz des Herausgebers.

Dieser sonderbare Contrast, der zwischen den Köpfen und dem übrigen Körper dieser Figuren stattfindet, wird unstreitig noch zu manchen Vermuthungen und Hin- und Widerreden Anlaß geben. Der Herausgeber bekennet aber, daß er nach langer und wiederholter

Erwägung aller Möglichkeiten zweifele, ob irgend eine Untersuchung weiter oder auf eine andere Erklärung als die vom Verfasser gegebene führen werde, der ihm nicht nur das Wahre im Allgemeinen, sondern auch das rechte Maß und die wahre Linie getroffen zu haben scheint, dießseits und jenseits welcher das Irrige anfangen möchte.

Denn im Allgemeinen angesehen, können es doch nur entweder innere oder äußere Gründe seyn, welche zu jener scheinbaren künstlerischen Inconsequenz führten. Innere nenne ich solche, die in dem Künstler selbst gelegen. Vergleichen konnten nur Unwissenheit und Unvermögen seyn, oder eine ganz freiwillig auferlegte Beschränkung. Was hätte wohl den Künstler zu der letzten bewegen können? Das erste aber ist schon vom Verfasser widerlegt, und widerlegt sich noch insbesondere dadurch, daß selbst diese, übrigens so einförmigen Köpfe und Gesichter mit gleicher Kunst und Liebe wie die übrigen Theile bearbeitet sind, woraus erhellt, daß es ein ganz richtiger Schluß ist: der Künstler, der die andern Theile also wahr und der Natur gemäß darzustellen mußte, wäre auch ganz gewiß im Stande gewesen, bessere, d. h. weniger conventionelle, Köpfe und Gesichter zu machen. Es bleiben also nur äußere Gründe. Und hier scheint mir eben der Verfasser das Rechte genau getroffen zu haben, indem er den Grund jener Beschränkung der Kunst in Ansehung der Köpfe und Gesichter weder in einem stehenden Kunst-Typus, noch in einem religiösen oder politischen Gesetz, oder in beiden zusammen, sondern viel einfacher in einer bloßen natürlichen Volks-Empfindung sucht, welche sich das Allgewohnte und Altväterische nicht rauben lassen wollte, ganz gemäß jener einfältigen und treuherzigen Anhänglichkeit an das Hergebrachte, wie sie sich besonders in kleinen Republiken bildet und selbst in dem flüchtigeren attischen Volk tief genug wurzelte, ja nach den persischen Kriegen noch geraume Zeit in der Brust einzelner Männer von altem Schrot und Korn wohnte.

Wer erinnert sich nicht an so manche Züge der Art in den Comödien des Aristophanes; wer nicht besonders an jenen kräftigen Wortführer für Recht und alte Sitte, der in den Wolken mit jenem herben Ernst, in dem jeder mit ihm Vertraute das Gemüth des Dichters

selbst erkennt, Stimme, Gesang, Kleidung, Gang, Stellung, Bewegung der Jünglinge in jener Zeit schildert, aus der die Marathonkämpfer erwachsen, Beschreibungen, auf die der Wortführer des Schlechten und der nun völlig aufgeklärten Zeit nichts erwidert, als:

Altväterisch ist das, nach Dipolien riecht's und nach den Eifaden im Haare,

d. h. nach der Zeit, wo die ältesten Jupiterskörper eingeführt wurden, und unsere Väter noch mit goldenen Eifaden ihre Haarlocken befestigten, wobei merkwürdig ist, was Thucydides I, 6 erzählt, daß noch nicht gar lange vor seiner Zeit dieser Haarschmuck völlig abgekommen sey.

In dem Sinn altväterisch, d. h. der Sitte und Kunst einer alten, noch immer werthen Zeit angemessen, mögen demnach auch Kleidung, Haare, Mienen, Gesichtszüge, kurz alles dasjenige an unsern äginetischen Figuren seyn, was mehr oder weniger conventionell erscheint. In der That, wenn jener Sprecher der alten Zeit bei Aristophanes Verderb und Untergang der alten, männlichen Tonkunst durch Einführung künstlicher Biegungen und weichlicher Modulationen so hart empfindet: sollten wir uns in noch frühern Zeiten Bürger griechischer Freistaaten, und besonders jene kunstfleißigen Aegineten dorischer Abkunft nicht noch empfindlicher in Bezug auf bildliche Darstellungen denken? War es nicht natürlich, wenn sie in diesen die gewohnten und geliebten Züge der Ahnherrn und der alten Götterbilder, den Schnitt der Haare und die Form der Kleidungen selbst zu einer Zeit noch forderten, wo die Kunst bereits im Stande war Mannichfaltigkeit der Charaktere und des Ausdrucks in den Gesichtern und Köpfen, und überhaupt freiere, naturgemäßere Formen aufzustellen? Wollte man fragen, warum sich diese Forderung auch auf die Figuren erstreckt habe, welche persische oder überhaupt barbarische Krieger vorzustellen scheinen, so ist die einfache Antwort, daß natürlicher Weise nichts Einzelnes aus dem Charakter des Ganzen heraustreten durfte.

Vielleicht schiene manchen, daß die ganze Erklärung noch etwas mehr Consistenz erhalten würde, wenn man voraussetzen dürfte, daß die hier beschriebenen Bildwerke andere noch ältere vor sich gehabt, an

deren Stelle sie in einer schon blühenderen Epoche der Kunst zu treten hatten. Unter dieser Voraussetzung würde die Beibehaltung der altväterischen Gesichtsförm nicht weniger natürlich seyn als heutzutage etwa die Beibehaltung der Gesichtsfarbe bei einer sogenannten schwarzen Mutter Gottes, oder des herkömmlichen Schnitts der Gesichter bei bestimmten Heiligen- oder wunderthätigen Bildern, die etwa neu verfertigt werden müßten. Der Verfasser jedoch, wie ich aus einem Schreiben desselben ersehe, ist dieser Voraussetzung nicht geneigt; „denn alles, sagt er, ist mit einer solchen Naivetät, Sorgfalt, Eigenthümlichkeit und Unschuld gemacht, daß ich unmöglich glauben kann, es sey ein Werk der Nachahmung“. Wollte man aber etwa diese Nachahmung weniger materiell und mehr geistig denken, so käme die Sache im Ganzen auf die erste Erklärung zurück, bei der es also wohl sein Bewenden haben wird.

§. V.

Ueber den mechanischen Theil oder die Bearbeitung des Marmors.

In Ansehung der mechanischen Behandlung sind die äginetischen Figuren ebenso merkwürdig als der schon erwähnten Vorzüge wegen. Sie setzen auch in diesem Betracht jeden Kenner und Kunstverständigen in Erstaunen. Alles ist mit gleichem Fleiße gearbeitet, nichts vernachlässiget, selbst diejenigen Theile nicht, welche nicht konnten gesehen werden, und welchen beizukommen oft ganz unmöglich scheint; kurz alles ist bis auf die unbedeutendste Kleinigkeit mit der größten Sorgfalt und Liebe vollendet, so daß man vielleicht eine ähnliche Vollendung selbst an den besten neuern Werken vergebens suchen würde.

Alle Figuren sind von allen Seiten, hinten wie vorn, mit gleicher Kunst, Angelegenheit und Treue vollendet, so daß man nicht mit Gewißheit bestimmen kann, welches eigentlich die Haupt- oder Vorderseite der Figur gewesen, wenn nicht die Handlung oder Stellung der Figur solches zu erkennen gibt, oder der Unterschied der Verwitterung die Vorder- und Rückseite andeutet.

Was aber die Kunstverständigen am meisten in Verwunderung setzt, ist, daß man bei keiner einzigen dieser Figuren irgend eine Stütze von Marmor findet, welche man gewöhnlich den Statuen zur Sicherung ihres Standes unter der Form eines Baumstammes oder Felsenstücks u. s. w. zugeben pflegt.

Diese Figuren stehen vielmehr allein auf ihren Füßen, ohne irgend eine beigegebene Stütze oder Verstärkung des Marmors. Hierzu kommt, daß der größte Theil dieser Figuren mit Schilden versehen sind, welche meist mit der Figur aus einem Stück Marmor gearbeitet sind, und gewöhnlich $2\frac{1}{2}$ französische Fuß im Durchmesser und zum höchsten einen Zoll in der Dicke haben. Diese Schilder nun, da sie ganz freistehend, ohne irgend eine Unterstützung von dem ausgestreckten Arm allein getragen wurden, mußten nicht nur das Gewicht der Figur im Allgemeinen bedeutend vermehren, sondern auch den ausgestreckten Arm in einem Grade erschweren, der unbegreiflich läßt, wie er ohne zu brechen diese zu tragen vermochte. Man könnte daher auf die Vermuthung kommen, daß diese Statuen ursprünglich durch Eisen an der Rückseite befestigt gewesen; allein so sehr ich mich auch darnach umgesehen, konnte ich doch keine Spur entdecken, welche zu dieser Meinung berechtigte.

Was noch sonderbarer scheint, ist, daß diese auf den freien Füßen stehenden und bei dem großen Uebergewichte von oben durch keine Stütze oder Beihilfe gesicherten Figuren noch überdies ganz dünne und äußerst schmale Platten hatten, auf denen sie standen; denn die Dicke derselben beträgt höchstens einen bis zwei Zolle; dabei ist zu bemerken, daß auch noch aller überflüssige Raum so viel möglich weggeschnitten ist, vermuthlich um die Figuren desto bequemer und enger aneinander zu stellen oder zusammen gruppiren zu können.

Die Werkzeuge oder Instrumente, welche man bei Bearbeitung dieser Figuren gebrauchte, waren, wie sich aus mehreren Merkmalen und Spuren abnehmen oder schließen läßt, ganz dieselben, deren sich unsere heutigen Bildhauer bedienen, nämlich der Bohrer, das Spitz Eisen, das Zahneisen, das Flacheisen und die Feile. Die letzte Vollenbung oder Glätte ist ihnen mit dem Bimssteine gegeben, wie man aus den besser erhaltenen Theilen dieser Figuren schließen kann.

Der Marmor ist bei allen Statuen derselbe, nämlich der von Paros, und zwar von dem minder grobkörnigen, welchen man in Rom grechetto zu nennen pflegt.

§. VI.

Ueber die Epoche, in welcher muthmaßlich diese Figuren sind verfertigt worden.

Nach dem Berichte des Pausanias (II. B., 29—30. Cap.) soll diesen Tempel des Jupiter Panhellenius Aeakus erbaut haben; doch die Art, mit welcher Pausanias dieß erzählt, gibt hinlänglich zu erkennen, daß er dieses selbst nicht als geschichtliche Thatfache, sondern mehr als Volksage betrachtet wissen will,

Mag man inbeß die erste Gründung des dem panhellenischen Jupiter auf Aegina gewidmeten Tempels in diese ferne Zeit hinausrücken: daß die eben beschriebenen Bildwerke nicht zu jener Zeit verfertigt worden, glaube ich mit zureichenden Gründen beweisen zu können.

Nach Diodor von Sicilien (4. B., 61. C.) war Aeakus Zeitgenosß von Minos und dieser von dem ältern Dädalus, dessen Zeiten, der einstimmigen Ueberlieferung zufolge, die Zeiten der Kindheit der Kunst waren, da sie den ersten Schritt zur freien und lebendigen Bewegung wagte. Vorher, wie Diodor (4. B., 76. Cap.) berichtet, sah man keine andern Bildsäulen als mit aneinander stehenden Füßen, gerad' an den Seiten herabgestreckten Armen und geschlossenen Augen; Dädalus wagte zuerst, die Figuren mit auseinander stehenden Beinen oder vorschreitend zu bilden, seinen Figuren einige Bewegung oder Handlung zu geben und ihnen die Augen zu öffnen. Mag man nun in diesen Erzählungen von Dädalus lauter Geschichte, oder Geschichte mit Fabel vermischt erblicken, so ist einleuchtend, daß unsere äginetischen Bilder dieser Zeit nicht angehören können, in welcher man nur die allerersten Anfänge der Kunst suchen kann und nur noch Holz nicht Marmorbilder gewöhnlich waren. In den äginetischen Figuren ist nichts mehr, oder nur eine ferne, fast unmerkliche Spur von jener ursprünglichen, von Diodor geschilderten, ägyptischen Steifheit zu bemerken, alles ist voller Leben und voller Bewegung, durchaus herrscht eine vollkommene Kenntniß der Muskeln und Knochen, wie des ganzen menschlichen Körpers überhaupt, und die größte, nur durch längere Ausübung erreichbare Vollkommenheit, sogar was die materielle Bearbeitung des Marmors selbst betrifft.

Alles dieses läßt auf eine spätere Epoche der Kunst schließen. Wenn wir nun den Abstand betrachten zwischen dem Zustand, in welchem die Kunst zu Dädalus Zeiten war, und dem, worin wir sie durch die äginetischen Figuren erblicken, und in Gedanken überrechnen, wie viele Zeit zu solchen Fortschritten erforderlich seyn möchte: so könnten dreihundert Jahre eben zureichend erscheinen, von solchen Anfängen bis zu diesem Grad von Vollkommenheit zu gelangen. Demzufolge fiele die Epoche unserer äginetischen Bildwerke, wenn wir das Zeitalter des Dädalus gegen hundert Jahr vor dem Trojanischen Kriege annehmen, in das dritte Jahrhundert nach dem Trojanischen Kriege. Dieses also ist meiner Meinung nach das höchste Alterthum, welches man denselben zuschreiben könnte.

Daß diese Statuen nach dem Trojanischen Kriege, und nicht vor demselben verfertigt worden, läßt sich noch aus manchen andern Gründen darthun, z. B. aus den Werkzeugen, welche man bei Bearbeitung dieser Figuren angewendet.

Pausanias sagt uns (1. B., 26. Cap.), Kallimachos mit dem Beinamen Kallizoteknos sey der erste gewesen, welcher erfunden, den Marmor zu bohren. Nun finden sich häufige Spuren von der Anwendung des Bohrers bei den äginetischen Bildwerken; jener Kallimachos aber lebte, wie bekannt, eine gute Zeit nach dem Trojanischen Kriege. — Ferner soll nach Pausanias (5. B., 10. Cap.) Byzes, ein Bildner aus Naxos, zuerst die Kunst erfunden haben, den Marmor zu sägen und zu Dachziegeln zu gebrauchen. Dieser Byzes lebte zu der Zeit,

da Athattes in Sydien und Astyages, des Chagares Sohn, in Medien regierte. Diesem zufolge muß unser Tempel des Jupiter Panhellenius nach dieser Zeit erbaut worden seyn, weil er mit gesägten Marmorplatten gedeckt war, wie aus den Bruchstücken erhellt, die zu dieser Sammlung gehören.

Ein anderer Beweis ließe sich von den Waffen hernehmen, mit welchen unsere Helden versehen sind. Winkelmann, *Monumenti inediti* No. 17 und 109 (p. 18 und 144) sucht, besonders aus dem Stillschweigen Homers, zu erweisen, daß man zu Zeiten des Trojanischen Kriegs die Schilde noch nicht vermittelst einer Handhabe, wie dieß an unsern Figuren zu sehen, am linken Arme getragen, sondern vermittelst eines Riemens am Halse befestigt habe. Die Karier sollen dem Herodot zufolge (I. B., 171. Cap.) zuerst erfunden haben, die Schilde mit Spangen oder Handhaben zu versehen; vorher wurden sie, wie er sagt, am Halse befestigt und auf der linken Schulter getragen, beim Gebrauche aber bediente man sich derselben vermittelst lederner Riemen. Es fragt sich allerdings, ob diese Erfindung der Karier vor oder nach dem Trojanischen Kriege stattgefunden. Winkelmann sucht aus mehreren Gründen das Letzte zu erweisen.

Wenn ich nun bisher darzuthun gesucht habe, daß man diese Statuen nicht in die Zeiten des Aeakus noch über den Trojanischen Krieg hinaufrücken dürfe, so hat man sich meines Erachtens von der andern Seite doch auch zu hüten, die Entstehungszeit dieser äginetischen Helden in jene spätern blühenden Zeiten zu versetzen, oder der höchsten Kunstperiode, d. h. der Zeiten des Perikles, zu sehr annähern zu wollen.

Jene unleugbaren Spuren oder Ueberbleibsel des ägyptischen Styls, welche unsere Figuren zum Theil an sich tragen, und die dem altgriechischen Styl eigen sind: jener urväterische Schnitt von Gesichtern, die sonderbare Art die Haare zu kränfeln, jener conventionelle Schlag von Falten, und letztlich die Art und Weise selbst, wie alle Theile behandelt und ausgeführt sind, legen das unwidersprechlichste Zeugniß ab eines hohen Alterthums, und berechtigen uns, diese Kunstwerke unter die frühesten zu zählen, die uns aus den Zeiten jenes von Pausanias und Plinius so oft erwähnten altgriechischen Styls zugekommen.

* * *

Zusatz des Herausgebers.

Waren wir bei einem früheren Paragraphen in dem Fall, die Richtigkeit in dem künstlerischen Urtheil des Verfassers unbedingt anzuerkennen, so müssen wir hier dagegen gestehen, daß er sich in einigen Nebensachen mit der Chronologie verwickelt habe. Drei hundert Jahre nach dem trojanischen Krieg sind mehr als 800 Jahre vor unserer Zeitrechnung. Athattes in Sydien, zu dessen Zeiten nach der aus Pausanias

angeführten Nachricht die Kunst, den Marmor zu sägen, erfunden worden seyn soll, regierte ungefähr von 620 bis 560, also im Mittel genommen an die 600 Jahre nach dem trojanischen Krieg. Mit dieser Zeit stimmt auch ziemlich diejenige überein, in welcher nach der Angabe des Plinius, B. 36, C. 4, Dipönus und Syllis sich zuerst durch Bearbeitung des Marmors hervorthaten. Mir scheint der Ausdruck des Plinius (*Marmore scalpendo primi omnium inclaruerunt*) nicht zweideutig; frühere unvollkommene Versuche nicht ausgeschlossen, waren diese beiden Künstler die ersten namhaften Bildner in Marmor, und die dieses Stoffes Meister geworden. Dieses ist klar, so wie es gewiß ist, daß die äginetischen Bilder, die sich durch die meisterliche Bearbeitung des Marmors so sehr auszeichnen, nicht über das Zeitalter von Dipönus und Syllis hinausreichen können. Der Verfasser kann freilich anführen, daß diese beiden Künstler nach Pausanias, B. 2, Cap. 15, nicht bloß geistige, sondern leibliche Söhne des Dädalus gewesen. Davon weicht aber die Bestimmung des Plinius sehr ab, der sagt, daß sie zur Zeit des Medischen Reichs, ehe Cyrus auf den persischen Thron gelangte, also gegen die 50ste Olympiade (580 v. u. Z.) auf der Insel Creta geboren worden. Mit dieser Angabe stimmt auch, wie Herr Quatremère de-Quincy p. 179 bemerkt, die Epoche der ihnen von Pausanias zugeschriebenen Schüler, des oben erwähnten Tektäus und Angelion, vollkommen überein, und die Angabe des Pausanias bleibt, wie man sich auch wendet, ein ziemlicher Anachronismus. Nichts war dem scharfsinnigen Verfasser leichter, als diese Widersprüche selbst zu entdecken; weniger leicht war, sie aus dem Text hinwegzuschaffen, auch wenn man sich übrigens etwas der Art erlauben wollte; denn seine Meinung von dem hohen Alter dieser äginetischen Werke mußte doch stehen bleiben, weil solche einzelne Nachrichten des Pausanias oder Plinius, wie die von der ersten Erfindung den Marmor zu sägen, oder von der ersten Anwendung des Bohrers, oder von den ersten Bildnern in Marmor überhaupt, weder von der Bedeutung noch von dem Grad der Gewißheit sind, um ihretwegen eine sonst wohlbegründete Meinung aufzugeben, und eben darum auch zu vermuthen ist, daß den Verfasser zu jener

Meinung von der Möglichkeit eines so hohen Alters der äginetischen Kunstwerke nicht solche einzelne historische Umstände, sondern der unwiderstehliche Eindruck des Hochalterthümlichen der Werke selbst bestimmt habe. Ueber diesen aber und seine Beweiskraft zu urtheilen, wird sich wohl niemand herausnehmen, der diesen Eindruck nicht selbst erfahren, welchen auch die geistreichste und lebendigste Darstellung, wie der Verfasser selbst öfters einschärft, nicht zu ersetzen vermag. Sodann hängt auch hier Urtheil und Beifall gar sehr von der allgemeinen Ansicht ab, die man sich über das Alterthum gebildet hat. Bis jetzt traten in der Alterthumskunde zwei entgegengesetzte Neigungen hervor, einmal die Zeiten der Nothheit in der Kunst, Religion und Wissenschaft so weit wie möglich herab-, dann die Zeiten der Bildung so weit wie möglich hinauf zu rücken; offenbar jedoch ist in der ersten Beziehung mehr als in der andern gesündigt worden, und wenn die meisten vielleicht unbegreiflich finden, wie auch nur für möglich gehalten werden könne, daß Werke wie unsere äginetischen kaum ein bis anderthalb Jahrhundert nach dem Homer entstanden seyen, so fragen wir sie dagegen, wie sie denn nach dem Zeitalter der Homerischen Gedichte, wie es gewöhnlich angenommen wird, jenen vollen Gebrauch und große Uebung erklären wollen, in der wir die bildende Kunst überall in den Werken des Homers finden, der seine Erzählungen von dem Schild des Achilles, von den Statuen im Pallast des Alcinous u. a., schreibt er diese Werke gleich einem Gott zu, doch nicht völlig aus der Luft greifen konnte. Ehe also in Ansehung der allgemeineren Frage über den Stand der griechischen Bildung in den ersten Jahrhunderten nach dem trojanischen Krieg eine größere Einstimmigkeit als bisher gewonnen ist, wird es kaum erlaubt seyn, über die vom Verfasser geäußerte Meinung entschieden abzusprechen.

Doch — wir wollen aufrichtig gestehen, daß, wenn der Verfasser, streng genommen, nur behauptet, es könne diesen Bildwerken keine höhere Entstehungszeit als im dritten Jahrhundert nach dem trojanischen Krieg angewiesen werden, wir die dadurch gelassene Freiheit gern ergreifen, ohne doch von der andern Seite weniger als der Verfasser überzeugt zu seyn, daß

diese Bildwerke eine gute Zeit vor den persischen Kriegen und eine noch längere vor der schönsten Epoche der attischen Kunst, dem Zeitalter des Perikles, entstanden seyn müssen.

Es wäre zwar möglich, den Gründen des Verfassers, mit denen er den Gedanken an eine so späte Entstehungsart bestreitet, den Einwurf entgegen zu setzen, daß bald nach den persischen Kriegen zwar die attische Kunst zu einer hohen Stufe von Vollkommenheit gelangt sey, die äginetische aber gar wohl bei jenem alten Styl habe bleiben können, den sie vielleicht niemals verlassen habe.

Wir halten uns aufgefordert, diesem Einwurf gründlich, soweit es geschehen kann, zu begegnen, und suchen darum wo möglich den Zustand zu erforschen, in welchem sich die äginetische Kunst gegen und um die Zeit von Phidias befand, wodurch wir zugleich den Vortheil gewinnen, unsere bisherigen Untersuchungen über die Geschichte der äginetischen Kunst zu einem Ganzen abzuschließen.

Gegen die Zeit also, da mit Phidias der hohe Styl entstand, lebten folgende äginetische Künstler.

1. Anaxagoras, von dessen Hand der Jupiter war, der auf gemeinschaftliche Kosten aller Griechen, die bei Plataä (479) siegreich gestritten hatten, in Olympia aufgestellt wurde, Paus. V, 23. Der Umstand, daß ein äginetischer Künstler dieses von den Lacedämoniern, den Atheniensen, den Corinthiern und allen den berühmtesten Völkern Griechenlands gestiftete Werk versertigte, möchte allerdings ein Beweis seyn, daß zur Zeit der persischen Kriege die Kunst von Aegina einen vorzüglichen Ruhm in Griechenland behauptete.

2. Simon von Aegina, von dem zu Olympia die Weihgeschenke eines gewissen Phormis waren, der unter Gelon und dessen Bruder Hieron (also ungefähr von 480 bis 470) in Syrakus glückliche Thaten vollbracht hatte.

3. Glaucias; von ihm waren zu Olympia Wagen und Statue eines Gelon, den Pausanias für eine bloße Privatperson hält, und der in der 73. Ol. gesiegt hatte.

4. Einen vierten müssen wir hier nennen, über dessen Lebens-

und Kunst Epoche großer Zweifel obwaltet, den früher schon erwähnten Kallon von Megina. Nach der ersten Angabe des Pausanias (B. II, C. 32) Schüler von Tektäus und Angelion, der noch Holzbilder (ξύρα) verfertigt, rückt er durch eine zweite Nachricht desselben (B. VII, C. 18) in das Zeitalter des Kanachus von Sicyon herab, den Plinius 34, 8 in die 95. Ol. setzt. Wer möchte nun freilich auf diese Bestimmung Werth setzen? Denn noch immer mehr als auf Plinius wäre sich auf das Urtheil des Cicero zu verlassen, der im Brutus oder dem Buch de clar. oratt. c. 18 sagt: „Quis enim — non intelligit, Canachi signa rigidiora esse, quam imitentur veritatem? Calamidis dura illa quidem, sed tamen molliora, quam Canachi; nondum Myronis satis ad veritatem adducta, jam tamen, quae non dubites, pulcra dicere“, aus welcher Stelle, besonders wenn man den Zusammenhang mit dem Vorhergehenden dazu nimmt, wenigstens so viel einleuchtet, daß nach Ciceros Meinung Kanachus der Kunst und Zeit nach sich zu Kalamis ungefähr ebenso verhält, wie dieser zu Myron. Kalamis aber gehört unzweifelhaft in das Zeitalter von Phidias. Diese Stelle des Cicero scheint Quintilian bloß nachgeahmt zu haben in der schon obwohl bruchstücklich angeführten Aeußerung, wo nur statt des Kanachus, Kallon und Hegesias gesetzt sind: „Nam duriora et Tuscanicis proxima Callon atque Hegesias, jam minus rigida Calamis, molliora adhuc supra dictis Myron fecit“, aus welcher Stelle einestheils zwar erhellt, daß nach Quintilians Meinung auch Kallon früher als Kalamis ist, und also nicht in die 95., ja nicht einmal in die 87. Ol. gehören kann, in welche Plinius ihn setzt. Von der andern Seite aber ist doch auch klar, daß Quintilian, der den Kallon mit dem Kanachus in der Stelle des Cicero vertauscht, diese beide nicht nur für kunstverwandt, sondern auch gleichzeitig annimmt. — Also von Kanachus Seite scheint einmal Kallon nicht hinwegzubringen. Es fragt sich also, in welche Zeit jener gehören möge. Einer oder der andere möchte versucht seyn, schon aus dem Urtheil des Cicero von Kanachus, noch mehr dem des Quintilian von Kallon, besonders aus dem „Tuscanicis proxima“ zu schließen, daß beide wohl in eine frühe Zeit

gehören müssen; denn so etwas lasse sich nach allen Gründen der Analogie nicht von Werken urtheilen, die nah' dem Zeitalter des Phidias stehen, oder gar in dieses selbst gehören. Aber, wissen wir denn, was diesen Römern, welche die Anmuth, den Liebreiz und die Weichheit der späteren Kunst zum Maßstab nahmen, alles starr (*rigidum*) und hart oder dem etrurischen sich nähernd erscheinen konnte? Hätte ihnen nicht selbst Phidias in seiner reinen Großheit herb dünken können? Wenigstens fällt auf, daß Cicero von ihm in jener Stelle schweigt, in deren Zusammenhang er sich freilich nicht wohl einfügen ließ, und mit Polyklet endigt, dessen Werke nun ganz vollkommen seyen (*jam plane perfecta, ut mihi quidem videtur*). Quintilian aber, der vom Polyklet zu sagen wagt: *nihil ausus praeter leves genas*, urtheilt wenigstens: Phidias sey ein besserer Künstler für Götter als für Menschen gewesen (unstreitig, weil es verstatet schien, bei göttlichen Naturen rein groß zu seyn und das Gefällige zu verschmähen). Wenn nun unter diesen Umständen ein solcher Beweis aus der Analogie nicht viel beweisen würde, so sehen wir uns um so mehr auf das rein Geschichtliche zurückgetrieben. Hier ist nun vor allem zu bemerken, daß Pausanias in der ersten Stelle nach eigener Wissenschaft oder Meinung spricht, in der zweiten aber nur erzählt, was die Einwohner von Paträ rathen oder mutmaßen (*τεκμαίρονται*), nämlich sie vermuthen, die Künstler, welche das ihnen von Augustus geschenkte Bild der Diana Laphria verfertigt haben, mögen nicht viel jünger seyn als Kanachus von Sicyon und Kallon von Aegina. Aus dem Zusammenhang sieht man, daß die guten Patrenser des besten Willens waren, ihrem Bild ein so hohes Alterthum als möglich zuzuschreiben; auch Pausanias nennt es ein *ἀρχαῖον*. Gesezt nun, wir nähmen die erste Nachricht des Pausanias an, d. h. wir sezten den Kallon als Schüler in der zweiten Generation von Dipönos und Skyllis, wir nähmen aber zugleich das Zeitalter von diesen, nach der obigen Stelle des Plinius, 580 v. u. Z. an, so würde Kallon und mit ihm Kanachus ungefähr in das Jahr 516 fallen. Nun gibt es ein Epigramm der Anthologie (Brunck. Anal. T. II, p. 15. No. 35), wonach Kanachus, Aristokles und Ageladas zusammen drei Musen

verfertigt, die dieses Epigramm besingt. Dieser Ageladas aber hat außerdem nach Olympia den Wagen eines gewissen Kleosthenes verfertigt, welcher (Paus. VI, 10) von allen, die im Wagenrennen den Preis davongetragen, zuerst seine Statue zu Olympia hatte setzen lassen, dessen Zeit also auch durch diesen Umstand beglaubigter wird. Dieser nun siegte in der 66. Ol., der Unterschied zwischen dieser und der 50., in welcher nach Plinius Dipönus und Schllis lebten, beträgt gerade viermal sechzehn Jahre, d. h. zwei Generationen; oder das Jahr 516 v. u. Z. fällt in das erste Jahr der 66. Olympiade. Nach solcher Probe besteht also gar wohl die Meinung der Patrenser von ihrem Bild mit der ersten Angabe des Pausanias; womit sie allein nicht besteht, ist das hohe Alter von Dipönus und Schllis, was wir aber ohnedieß schon aufgegeben haben. Und nun wird uns auch wohl verstattet seyn zu behaupten, daß Kallon spätestens in der 66. Ol. gelebt habe, also noch immer eine gute Zeit vor der Epoche des Phidias. Hierbei ist nicht zu verbergen, daß noch eine dritte Stelle des Pausanias vorhanden ist, die des Künstlers Zeitalter wieder zweifelhaft macht, nämlich B. III, C. 18. Allein diese Stelle ist nach der einstimmigen Meinung aller Kritiker verdorben, und vielleicht, daß die Heilung derselben besser gelänge, wenn man sich wegen der Zeit des Kallon nicht an Plinius hielte. Denn daß dieser einen Kallon, ohne Angabe des Vaterlandes, doch wahrscheinlich den Aegineten, in die 87. Ol. setzt — in der bekannten Stelle 34, 8, wo er so viele Künstler Namen mit so wenig Kritik und so wenig genauer Unterscheidung der Zeiten zusammenhäuft — ist von seiner compilatorischen Flüchtigkeit nicht unerwarteter, als daß er den Skopas eben dahin versetzt, von dem er späterhin selbst erzählt, er habe in der 106ten noch am Grabmal des Mausolus mitgearbeitet; in beiden Fällen beträgt der Unterschied ungefähr gleichviel; einmal 19, das anderemal 21 Olympiaden. Ich halte mich daher vollkommen berechtigt, anzunehmen, daß Kallon den Künstlern, von welchen unsere Statuen herrühren (soweit man dieß bei der ungleichen Lebensdauer der einzelnen bestimmen kann), 12 bis 18 Olympiaden näher gestanden habe, als Phidias oder der, den wir gleich nennen werden.

5. Onatas von Aegina. Wenn gegründet ist, was Pausanias V, 25 erzählt, daß Onatas die in Olympia befindlichen Weihgeschenke des Tyrannen Hieron — erst nach dessen Tode auf Geheiß seines Sohnes Dinomenes — gefertigt habe (und zweifeln läßt sich daran nicht, da Pausanias die eben dieses besagenden Inschriften beibringt), so hat Onatas Ol. 78, 2 (467 v. u. Z.), dem Ende der Regierungszeit des Hieron, eben in vollem Ruhm geblüht. Ja, noch sicherer als durch die Angabe des Athenäus bei Pausanias, VIII, 42), der ihn als Zeitgenossen von Hegias und Ageladas angibt, wird er durch seinen Antheil an der Ausschmückung des Tempels der Minerva Area zu Plataä (Paus. IX, 4) zum Kunst- und Zeitgenossen von Phidias. Ueber diesen Onatas nun drückt sich Pausanias V, 25 so aus: „Diesen Onatas aber, der ein Aeginet ist, werden wir keinem derjenigen nachsetzen, die sowohl vom Dädalus als von der attischen Werkstatt herkommen“.

Ich mache bei dieser merkwürdigen Stelle zuerst aufmerksam auf den Zusatz: der ein Aeginet ist (im Griechischen: *ὅτις Αἰγινώτην*, welches auch mehr sagt, als wenn bloß stünde *Αἰγινώτην*). Offenbar will Pausanias damit ausdrücken, daß er, der zur äginetischen Schule gehört, um nichts geringer zu halten sey als irgend einer von der attischen.

Verstehe man freilich die Worte vom bloßen Wohn- oder Geburtsort, so ließe sich auch wohl das Gegentheil herausbringen, nämlich daß Pausanias den Onatas vielmehr selbst zu der Klasse der attischen Künstler zähle. Vom bloßen Wohnort sind sie nicht gemeint, obwohl in der einen Inschrift nur steht, er wohne in Aegina; die andere sagt deutlich: er sey daselbst geboren. Also vom Wohn- und Geburtsort zusammen!

Bedenkt man aber, daß Pausanias auch sonst, um einen Künstler der äginetischen Schule anzudeuten, sich keines andern Ausdrucks bedient, z. B. von Kallon (7, 18), von dem aus andern Gründen gewiß ist, daß er auch der Schule nach ein Aeginet war; ferner, daß bei der gewöhnlichen Kürze des Pausanias jener Zusatz am Ende eines Abschnitts

sehr überflüssig war, in welchem durch zwei Inschriften des Künstlers Vaterland bezeugt wurde, während derselbe ganz zweckmäßig ist, sobald das Wort Aeginet einen Künstler dieser Schule bedeutet, also den Gegensatz zu den vom Dädalus und der attischen Schule herkommenden Künstlern bildet: so wird man wohl die erste Erklärung vorziehen müssen.

Also, Onatas wird noch als Künstler der äginetischen Schule genannt, oder es wird anerkannt, daß er noch von der äginetischen Werkstatt herkomme, zugleich aber, daß er keinem der attischen nachstehe (*οὐδενὸς ὑπερον θήσομεν*). Hieraus folgt meines Bedünkens unwidersprechlich, daß die äginetische Kunst um dieselbe Zeit mit der attischen und gemeinschaftlich mit dieser eine gleiche Höhe und Vollendung erreichte. Denn ganz willkürlich erscheint es, wenn Herr Quatremère-Quincy S. 176 vermuthet, diese Vergleichung beziehe sich bloß auf die alte attische Schule; und unglaublich erscheint es zugleich, theils der Zeit wegen (denn nicht sehr genau ist's, wenn derselbe Gelehrte den Onatas in die 70. Ol. setzt), theils der Worte wegen, da sich Pausanias in jenem Fall den Zusatz: von der attischen Werkstatt, ersparen konnte, da das: vom Dädalus, schon ebenso viel ausdrückte, und noch weniger nöthig hatte beides so zu verbinden, wie es verbunden ist, *ἀπὸ Δαιδάλου, τε καὶ ἐργαστηρίου τοῦ Ἀττικοῦ*, welches hier offenbar so viel heißt: nicht nur vom Dädalus, sondern von der attischen Schule überhaupt.

Also soll es wohl für unbedingt gelten, dieses Urtheil des Pausanias? vielleicht gar so unbedingt, daß auch Phidias mit inbegriffen wäre? Allerdings, und ich hoffe durch ein anderes Wort desselben Schriftstellers zu beweisen, daß er namentlich den Phidias dabei nicht ausgenommen. Auch in Bildung kolossaler Figuren hat Onatas mit Phidias gewetteifert; einer derselben gedenkt Pausanias B. 8, Cap. 42, eines Apollo in Erz zu Pergamus, und urtheilt von denselben: er sey ein Wunder selbst unter den Werken, die es am meisten seyen, (*θαῦμα ἐν τοῖς μέγιστα*) sowohl in Ansehung der Größe, als in Ansehung der Kunst. Diese Ausdrücke sind zu bestimmt, um sie auf

andere Werke als auf die Kolossen des Phidias zu beziehen; denn diese waren doch wohl die, welche am meisten, d. h. vor allen, Wunder der Größe und der Kunst heißen mußten. Diese Beziehung wird noch dadurch augenscheinlicher, daß Pausanias auch jenes erste, den Onatas uneingeschränkt den Attikern gleichsetzende Wort bei Gelegenheit eines von demselben verfertigten Kolossen, des Herkules zu Olympia, ausspricht.

Hierdurch glaube ich die Einrede völlig widerlegt, daß die äginetische Kunst auch wohl in jener spätern Zeit noch an dem Styl habe festhängen können, der unsere Figuren bezeichnet; denn gewiß hätte Pausanias den Onatas nicht auf solche Weise und so unbedingt den attischen Künstlern gleichgestellt, hätte Styl und Kunst der äginetischen Schule damals noch dem unserer Statuen geglichen.

Weit entfernt also, daß diese einen Maßstab der Höhe abgeben könnten, welche die Kunst von Aegina nach dem persischen und noch vor dem Anfang des peloponnesischen Krieges erlangt hatte, scheint derselben vielmehr noch kurz vor ihrem Uebergehen in die allgemeine griechische Kunst die Belohnung zu Theil geworden, die so ernstes Streben verdiente, aus sich selbst einen Künstler erzeugt zu haben, dessen Werke sich neben das Höchste der Kunst stellen durften, der, Bildner und Maler zugleich, selbst seines Zeitgenossen Phidias nicht unwürdig war, und von dem die Bewunderung seiner Zeit erzählte, daß er eines seiner Werke, die Ceres in Phigalia, größtentheils durch eine Art von göttlicher Eingebung nach Traumgesichten vollendet habe.

Diese Ceres war schon einige Menschenalter aus Phigalia verschwunden, oder daselbst zu Grunde gegangen, als, wohl 600 Jahr nach dem Tode des Künstlers, und nach allem, was über den alten Glauben ergangen war, Pausanias seine Reise dorthin richtete, um seine Andacht bei ihr zu halten und ihr die gebräuchlichen, uraltem Herkommen gemäß unblutigen Opfer zu weihen. Von dieser gewiß galt also, was Quintilian, sinnig, obwohl sehr mäßig ausgedrückt, von dem olympischen Jupiter geurtheilt, *cujus pulcritudo adjecisse aliquid etiam receptae religioni videtur*.

Daß die äginetische als eine eigenthümliche Schule nur bis zu einer gewissen Zeit fortgebauert, liegt in der Natur der Sache, aber es läßt sich auch historisch mit folgenden Gründen darthun.

1) Die äginetischen Werke, wie aus der gleich anfangs erwähnten Stelle des Pausanias B. 7, C. 5 erhellt, werden nur zugleich mit den ältesten attischen genannt.

2) Der äginetische *τρόπος τῆς ἐργασίας* wird von Pausanias nur bei Werken von entschieden hohem Alterthum erwähnt, nämlich B. 8, C. 53 bei einem Holzbild, und zwar von Ebenholz; B. 10, C. 36 bei einem Bild von schwarzem Stein, eine Artemis Dietyhna vorstellend. Daß er in unsern Figuren noch erkennbar ist, wird man nicht widersprechen; aber eben darum gehören diese auch einer früheren Zeit an.

3) Herr Quatremère-de-Quincy ist zwar der Meinung, es lasse sich nicht leicht bestimmen, ob die von den alten Schriftstellern angeführten äginetischen Künstler und Bildwerke älter oder jünger seyen als das Ereigniß, welches die politische Macht von Megina umstürzte. Wir sind der entgegengesetzten Meinung; nämlich wir haben uns überzeugt, daß unter allen von Pausanias namhaft gemachten äginetischen Künstlern Kallon, dessen Lebenszeit wir zwischen die 60. und 70. Ol. gesetzt haben, der älteste (nach Smilis) ist, und alle anderen von ihm genannten zwischen die 70. und 80. fallen. Wir zweifeln, ob ein einziger genannt sey, der jünger ist als jenes Ereigniß. Sollten wir also doch vermuthen, daß mit dem Untergang der Freiheit und der alten, selbst nach der Heimkehr der Einwohner, am Ende des peloponnesischen Kriegs, nie wiederhergestellten Herrlichkeit auch der eigentlich schöpferische Geist von Megina gewichen oder daselbst erloschen sey? — Müssen wir dieses auch dahingestellt seyn lassen, so glauben wir dagegen aus dem angeführten Umstand mit Sicherheit den Schluß ziehen zu können, daß eben erst mit Kallon, noch entschiedener aber nach der 70. Ol. die Einwirkung der äginetischen auf die allgemein griechische oder doch die attische Kunst begonnen habe. Die frühern Meister wurden, wie die Künstler unserer Figuren, nur noch an dem ihren Werken ertheilten Gepräg' erkannt:

ihre Namen hatten sich verloren; der einzige, der aus der Vorzeit genannt wird, ist der Vater und Stifter dieser Kunst, Smilis.¹

4) Mögen auch später noch aus Megina gebürtige Künstler sich hervorgethan haben (wer möchte daran zweifeln?), die äginetische Schule konnte als eine solche nicht fortbauern, nachdem ein mächtiger Genius einmal ihre Schranken durchbrochen hatte. Onatas ist der letzte, der im Gegensatz von den attischen Künstlern genannt wird, er zugleich derjenige, dessen Werken ein Lob ertheilt wird, daß sie den attischen der höchsten Zeit unbedingt gleichstellt. In ihm war also die Grenze; er war noch Äginet, aber in seiner Art, was Phidias in der seinen. Ich glaube also Grund genug zu der Behauptung zu haben, daß er der Gipfel der äginetischen Schule ist und diese in kunstgeschichtlicher Hinsicht schließt.

Daß diese Steigerung der äginetischen Kunst, von der wir im Onatas nur die letzte Erscheinung sehen, noch wahrscheinlicher und begreiflicher macht, was wir in der letzten Anmerkung zum dritten Abschnitt von der Verschmelzung der altattischen und der äginetischen in dem spätern und vollkommenen attischen Styl behaupteten, braucht nicht besonders bemerkt zu werden.

Wir erinnern nur, daß wir keine einseitige Wirkung der einen auf die andere, sondern ein gegenseitiges Erkennen beider annehmen; die äginetische Kunst mochte durch Anziehung des Idealen in der attischen ebenso sich gehoben haben, wie diese durch Anziehung des Natürlichen in der äginetischen sich vervollkommnete, und so konnten, ja mußten beide, obwohl von entgegengesetzten Seiten her, sich in einem Gipfel begegnen.

¹ So wie sich nun alles durch die fortgesetzte Untersuchung gestellt hat, würde man nicht entgegen sehn können, wenn eben jene erste Nachricht von Kallon, als Schüler des Tektäus und Angelion, als erste Spur des Zusammenhangs und des gegenseitigen Einflusses zwischen attischer und äginetischer Kunst geedeutet würde. Ob darum wirklich Kallon von den beiden Dädaliden unterrichtet worden, ist eine andere Frage, nur so viel ist klar: von dieser Zeit fängt die attische Kunst erst an von der äginetischen Kenntniß zu nehmen.

§. VII.

Wie und wo diese Figuren ursprünglich aufgestellt gewesen.

Daß diese Figuren einst dem Tempel des panhellenischen Jupiters auf der Insel Megina angehörten, ist bekannt, und zum öftesten erwähnt worden; es kann also hier bloß davon die Rede seyn, wie und auf welche Weise sie an diesem Tempel aufgestellt waren.

Die Zahl der noch vorhandenen Figuren beläuft sich auf siebenzehn. Daß ihrer ursprünglich viel mehrere gewesen, läßt sich aus den noch vorhandenen Bruchstücken schließen, nach denselben ist früher schon ihre Zahl auf dreißig geschätzt worden.

Zwei der noch vorhandenen Figuren, nämlich die beiden kleinen, bekleideten, ganz gerade stehenden, weiblichen Figuren B. C. standen oberhalb des Giebels zu beiden Seiten der Blume, welche die oberste Spitze desselben verzierte, und hatten als bloßer Theil der architektonischen Verzierung mit der Vorstellung der übrigen Figuren keine Verbindung.

Daß dieser kleinen weiblichen Figuren ursprünglich viere gewesen, nämlich auf jeder Spitze der beiden Giebel zwei, dieses habe ich schon oben bei Beschreibung derselben erwähnt.

Die fünfzehn übrigen Figuren standen in den beiden Giebeln des Tempels vertheilt, d. h. in den Füllungen oder Vertiefungen, welche das stumpfe Dreieck derselben bildet, und denen man zu diesem Zweck eine größere Tiefe als gewöhnlich gegeben hatte.

Diese nun noch vorhandenen Figuren waren auf folgende Weise zusammengestellt. Neun derselben in dem vordern Giebel und sechs in dem hintern. Die Figuren, die in dem vordern Giebel enthalten waren, sind die in meiner Beschreibung mit den Buchstaben A. H. I. K. L. N. O. P. R. bezeichneten Figuren. Von denen, die zu dem hintern Giebel gehörten, und welche in ihren Verhältnissen, wie mir scheint, etwas größer gehalten waren, sind bloß noch sechs übrig, nämlich D. E. F. G. M. Q.

In der Mitte des Frontons, da wo solcher, oder die innere Füllung desselben, am höchsten ist, stand die Minerva, als die größte von allen in fast ganz gerader Stellung, und scheint wenig Theil an dem Gesechte genommen zu haben, in dessen Mitte sie stand, und das sie, so zu sagen, in zwei Theile theilte. — Zu ihrer Rechten und Linken standen gegeneinander kämpfende Krieger, mit Schilden und Helmen versehen. — Mehr nach außen zu, wo der Giebel sich abwärts neigt, und folglich die Füllung niedriger zu werden anfängt, hatten die knieenden Bogenschützen ihren Platz, ganz symmetrisch und beinahe in gleicher Stellung einander gegenüber. — In den äußersten Enden der Füllung des Giebels, da wo sich solcher in einen spitzen Winkel endiget, lagen zu beiden Seiten verwundete Krieger und füllten auf diese Weise die beiden äußern Winkel aus.

Was ich hier von dem einen Giebel sagte, gilt in gleichem Maaß von dem andern; denn in beiden waren die Figuren gleichmäßig vertheilt, d. h. in der Mitte von beiden stand eine Minerva; die Krieger waren in gleicher Ordnung gegeneinander gestellt. An der Stelle, wo in dem einen Giebel ein Bogenschütze angebracht war, befand sich ein anderer in dem entgegengesetzten Giebel, und so verhielt es sich mit allen übrigen Figuren.

Haben wir uns nun über diese Aufstellung und Anordnung der Figuren mit vieler Bestimmtheit ausgesprochen, so ist natürlich, wenn der Einwurf gemacht wird, mit welchen Gründen man diese Art von Aufstellung oder die Folge der Figuren beweisen könne, da man doch dieselben nicht mehr an ihrer Stelle, sondern unter den Trümmern begraben gefunden.

Hierauf kann ich mich zum Theil nicht anders als mit den Aeußerungen derjenigen verantworten, welche bei der Entdeckung zugegen gewesen, und welche diese Art der Zusammenstellung nach der Ordnung der Lage bestimmten, in welcher sie diese Statuen bei der Ausgrabung unter den beiden Giebeln gefunden hatten.

Die Minerva z. B. fand man in der Mitte unter dem Giebel. Die stehenden Krieger ihr zunächst, die Bogenschützen etwas weiter seitwärts, und die liegenden ganz am Ende des Giebels, nämlich wie sie bei dem Einsturz des oberen Theils des Tempels, der wahrscheinlich durch ein starkes Erdbeben verursacht wurde¹, vermöge ihres Standpunktes, den sie am Giebel inne hatten, nothwendigertweise fallen mußten.

Der Schluß, den ich aus diesen Thatfachen gezogen, scheint mir natürlich und richtig und für sich allein hinreichend, die Sache außer Zweifel zu setzen. Wollte man jedoch selbst dieses als unzuverlässig ansehen und nicht darauf bauen wollen, so ließe sich dieselbe Anordnung dennoch, schon, wie mir scheint, aus der verschiedenen Höhe der Figuren im Verhältniß zu dem Giebel, erweisen, denn nur so und nicht anders konnten sie zusammenstehen, weil es die verschiedene Höhe des Giebels nicht anders zuließ; es wäre denn, man wollte auch dieses in Zweifel ziehen, daß die Figuren im Fronten des Tempels gestanden.

Daß diese aber in den beiden Giebeln und nirgends anders gestanden haben, läßt sich mit mehreren Gründen erweisen; denn da diese Statuen zum Theil unter dem vordern, zum Theil unter dem hintern Giebel gefunden wurden; so sind nur zwei Fälle denkbar, daß sie entweder in den Giebeln selbst, oder unter denselben gestanden haben. Sollten sie unter den Giebeln, d. h. vor denselben unten, gestanden haben, so müßte man doch beim Ausgraben auch ihre Fußgestelle oder Piedestale gefunden haben; denn es läßt sich nicht vermuthen, daß

¹ Daß dieser Tempel nicht gestiftentlich oder durch Menschenhände zerstört worden, sondern durch die Gewalt eines großen Erdbebens müsse eingestürzt seyn, läßt sich daraus erweisen, daß man an den Figuren keine Spuren frevelhafter Verletzung gewahr wird; was an denselben gebrochen oder beschädigt ist, ist offenbar ihrem Fall allein zuzuschreiben; hätte den Tempel etwa Feuer zerstört, so müßten an dem Marmor, welcher stets durch das Feuer, besonders in Ansehung seiner Härte, leidet, Spuren zu bemerken seyn.

A. d. Wfs.

sie auf ebener Erde ohne Untersatz aufgestellt gewesen. Da man nun von diesen keine Spur gefunden, so bleibt nur übrig das Erste anzunehmen, nämlich daß sie in den Giebeln selbst gestanden haben.

Ferner ersehen wir aus den Figuren selbst, und aus ihren abgekürzten Platten, daß sie ursprünglich dicht zusammengestellt worden, und das Ganze zusammen eine eng verknüpfte Darstellung oder Gruppe ausmachte; wie läßt sich also vermuthen, daß diese gedrängte Masse von Figuren quer vor dem Tempel über gestanden, wo sie den Zugang zu demselben versperren mußte?

Das Einzige, was sich etwa gegen unsere Behauptung einwenden ließe, wäre: Warum diese Figuren von allen Seiten, hinten wie vorn, vollkommen gleich gearbeitet sind, da sie doch dazu bestimmt waren, in den Giebeln zu stehen, wo die Rückseite gar nicht konnte gesehen werden.

Das Letzte als ausgemacht angenommen, gestehe ich, daß jener Umstand auffallend und selbst dem spätern Kunstgebrauch bestimmt entgegen ist; doch scheint mir dieses kein hinreichender Grund, das Gegentheil zu beweisen; denn daß die alten Künstler, besonders der frühern Zeiten, ihre Statuen, ohne Rücksicht auf die Stellung, von allen Seiten gleich fleißig ausarbeiteten und aufs Sorgfältigste vollendeten, davon lassen sich mehrere unleugbare Beispiele anführen. Das Wichtigste dieser Art geben die Figuren in den Giebeln des Parthenon, von welchen sich gegenwärtig noch einige Fragmente im Vordergiebel selbst befinden; noch deutlicher zeigen es die vollständigen Figuren, welche Lord Elgin vor mehrern Jahren aus dem Giebel hat herausnehmen lassen, und die sich gegenwärtig zu London in der von ihm benannten Sammlung befinden. Diese Statuen sind, gleich unsern äginetischen, hinten wie vorn gleichmäßig vollendet und ausgearbeitet.

Da also diese löbliche Kunstfötte sich bis auf jene blühende Zeit des Phidias erhalten, so hat man sich um so weniger zu verwundern, wenn dieselbe in jenen frühern Zeiten noch in Kraft war, wo man ohnedieß, wie es bei jedem ersten Aufkeimen der Kunst der Fall ist, jede Kleinigkeit mit dem größten Fleiß und Sorgfalt auszuführen und zu vollenden gewohnt war.

Was nun aber schließlich die Sache außer allen Zweifel setzt, ist, daß man, nach Versicherung des Herrn Architekten Coquerell, welcher die Ausgrabung dieses Tempels vorzüglich mit unternommen, und solchen auf das Genaueste untersucht und ausgemessen hat, auf der Oberfläche des Gesimses wirklich Spuren von Vertiefungen gefunden hat, in welche die Plinten dieser Figuren ursprünglich eingelassen waren; ein Umstand, der zugleich einigermaßen erklärt, wie diese Figuren, die so frei und ohne alle Stütze gearbeitet sind, sich bei ihren schmalen und nur zwei Finger dicken Plinten aufrecht erhalten könnten, ohne an der Rückwand durch Eisen befestigt zu seyn.

Ich glaube also hinlänglich bewiesen zu haben, daß diese äginetischen Figuren, ihrer von allen Seiten gleich guten Vollendung ohngeachtet, in den Giebeln des Tempels gestanden, wie dieses bei den Figuren des Parthenon unleugbar, und von denen des Theseus-Tempels in Athen zu vermuthen ist, da

man auf dem obern Gesimse desselben gleichfalls jene Vertiefungen bemerkt, die sich an dem Tempel des Jupiter auf Aegina zeigen.

Ich füge diesem bei, daß die Beschreibung des Pausanias von dem Jupiter-tempel zu Olympia vermuthen läßt, daß auch die in den beiden Giebeln desselben aufgestellten Werke nicht in halberhobener Arbeit, sondern, gleich den Figuren am Giebel des Parthenon und unsern äginetischen, völlig rund gearbeitet und von allen Seiten gleichmäßig vollendet waren.

Die Wirkung, die eine solche gedrängte Zusammenstellung rund gearbeiteter Figuren in einem Giebel machen mußte, konnte, wie ich glaube, nicht anders als günstig und vortheilhaft seyn. Das Ganze mußte weit lebendiger und der Natur angemessener erscheinen, als bei halberhobenen Werken je der Fall seyn kann; denn diese Art von Zusammenstellung runder Figuren gewährt nicht allein eine kräftigere und natürlichere Beleuchtung, sammt der daraus entspringenden täuschenden Wirkung, sondern verschafft auch in jeder Entfernung und von jedem Standpunkt aus gesehen, einen gleich natürlichen Anblick, welches bei halberhobenen Arbeiten wegen der nothwendigen künstlichen Verfürzungen nicht der Fall seyn kann.

Daß bei den alten Griechen auch selbst im Freien und auf öffentlichen Plätzen ähnliche Zusammenstellungen von mehr oder weniger runden Figuren üblich waren, davon ließen sich mehrere Beispiele nachweisen; ich führe nur einige der vorzüglichsten an.

So waren in dem sogenannten Altis, dem dem Jupiter geheiligten Plage zu Olympia, die griechischen Heerführer des trojanischen Krieges auf gemeinschaftliche Kosten des griechischen Volkes aufgestellt, und zwar wie sie mit einander loosten, wer den Zweikampf mit Hector, der einen von den Griechen dazu aufgefordert hatte, bestehen sollte. Sie standen nahe bei dem Tempel mit Schilden und Speizen bewaffnet. Den Helben gegenüber auf einem andern Fußboden stand Nestor, der das Loos eines jeden in den Helm warf. Es waren damals noch der Loosenden achte, den neunten, nämlich die Statue des Ulysses, hatte Nero nach Rom gebracht. Dieß war ein Werk des Bildners Nison aus Aegina ¹ (Paus. 5. B., 25. Cap.).

Ferner war zu Olympia bei dem heiligen Plage Hippodamium ein steinerner Fußboden in Gestalt eines halben Cirkels, auf dessen Mitte Jupiter nebst der Thetis und der Hemera oder Aurora standen, die für ihre Söhne den Jupiter bitten. Auf den beiden Enden standen ihre Söhne Achilles und Menmon in fechtender Stellung, ingleichen vier Griechen gegen ebenso viele Trojaner; Ulysses gegen den Helenus; Menelaus gegen den Paris; Diomedes gegen den Aeneas, und Ajax gegen den Deiphobus. Dieses waren Meisterwerke des Myrons aus Syken (Paus. 5. B., 22. Cap.).

¹ Des Dnataß, Sohns von Nison, wie aus einer auf dem Schilde des Idomeneus geschriebenen Inschrift erhellt.

Auch war zu Delphi eine ähnliche Gruppe, den Streit des Herkules und des Apollo wegen des Dreifußes vorstellend. Beide waren abgebildet, wie im Begriff wegen desselben einen Kampf anzufangen. Latona und Diana suchten den Apollo, Minerva den Herkules zu besänftigen. Die Statue der Minerva und der Diana waren von der Hand des Chionis; die des Herkules, des Apollo und der Latona aber von Diphilus und Amiklaus gemeinschaftlich verfertigt (Paus. 10. B., 13. Cap.).

Hierher gehört auch die bis auf uns gekommene, und unter der Benennung des farnesischen Stiers bekannte Gruppe zu Neapel, und die der Niobe zu Florenz.¹

§. VIII.

Ueber die Bedeutung oder Vorstellung dieser Figuren.

Aus der Beschreibung, die ich von einer jeden dieser Figuren machte, erhellet hinlänglich, daß das Ganze ein Gefecht zwischen Helden oder Kriegern, und zwar unter dem besondern Beistande der Minerva, vorstellen sollte. Allein was für ein Gefecht man hier namentlich vorstellen wollte, dieß ist eine Frage, welche nicht so leicht zu lösen, ja vielleicht für immer ein Räthsel bleiben möchte, da uns von der einen Seite Pausanias gerade bei diesem Tempel des Jupiter Panhellenius gänzlich im Stiche läßt, und von der andern Seite diese Figuren für sich selbst nichts Charakteristisches an sich tragen, wodurch man auf die Bedeutung einzelner Figuren, und mittelst dieser auf die Begebenheit selbst schließen könnte. Die Minerva und der phrygische Bogenschütze sind die einzigen Figuren, die vor den andern etwas ausgezeichnetes haben; die Minerva durch ihre Aegis, der Bogenschütze durch seine eng anschließende Kleidung, und seine halb phrygische, halb persische Mütze. Außer diesen beiden Figuren findet sich an der Bekleidung oder Bewaffnung der übrigen nichts, welches zu irgend einem historischen Schluß berechtigen könnte. Die Helme sind mehr oder weniger von griechischer Form, doch alle unter sich verschieden, keiner dem andern vollkommen ähnlich. Die Schilde sind bei allen Figuren sich durchgehends gleich, den der Minerva nicht ausgenommen, alle sind vollkommen zirkelförmig von starker Wölbung und breitem Rande, d. i. von der Argolischen Form. — Die beiden vorderen Pfeilköcher sind sich ungleich, der eine, welcher dem persischen oder

¹ Herr Goderell hat kürzlich versucht, die Figuren der Niobe, wie sie sich in Florenz finden, nach ihrer Zahl und nach Maßgabe ihrer verschiedenen Größe, zu einer Gruppe zu vereinigen, und sie gleich den aginetischen Helden zu einer Siebelverzierung zusammen zu stellen. Er hat diese sinnreiche Hypothese in einem eigens radirten Blatte anschaulich zu machen und durch eine beigefügte Erklärungsschrift zu erläutern gesucht. A. v. Wfs.

phrygischen Bogenschützen anzugehören scheint, hat eine etwas mehr asiatische Form als der andere. — Von Schwertern, Bogen oder andern Waffen, welche wahrscheinlich von Metall waren, hat sich nichts erhalten. — Auch war weder auf den Schilden, noch sonst wo irgend ein Name oder Zeichen in Farbe oder eingegraben zu finden, so sehr ich mich bemühte etwas der Art zu entdecken.

Wenn nun weder aus dem Charakter der einzelnen Figuren, noch aus der Art ihrer Waffen etwas abzunehmen ist, noch irgend eine andere Anzeige sich finden läßt, welche hinreichend wäre, einen Aufschluß über die geschichtliche Beziehung oder Bedeutung dieser in Verbindung aufgestellten Figuren zu geben, so scheint nichts übrig, als sich deshalb an die ursprüngliche Bestimmung und die erste Entstehung des Tempels zu halten.

Was wir aber durch Pausanias in dieser Beziehung erfahren, besteht bloß darin, daß Aeakus diesen Tempel erbaut haben soll, und zwar aus folgender Veranlassung. — Als nämlich in Griechenland eine große Dürre herrschte, fragten die Griechen das Orakel zu Delphi um Rath, welches ihnen die Weisung gab, sich an den Aeakus zu wenden, durch dessen Fürsprache sie vom Jupiter Regen erhalten würden. Aeakus verrichtete im Namen aller Griechen seine Opfer, und diese hatten den gewünschten Erfolg. Hierdurch veranlaßt¹ soll jobann Aeakus dem Jupiter aller Griechen diesen Tempel erbaut haben. —

Da nun auch in dieser Erzählung nichts liegt, was mit den Bildwerken dieses Tempels in einigen Bezug gebracht werden könnte, über welche, so wie über die Beschaffenheit des Tempels selbst, Pausanias ein leidiges Stillschweigen beobachtet, so sehen wir uns auch von dieser Seite verlassen.

Da also nirgends ein sicherer Punkt sich findet, auf den zu fußen wäre, so wird nichts anderes übrig bleiben, als sich nach althergebrachtem antiquarischem Gebrauch mit Conjekturen zu behelfen.

Vorausgesetzt nun, daß der verfallene Tempel, in dessen Umgebung die Figuren gefunden worden, unbestritten jener Tempel des Jupiter Panhellenius ist, für welchen er bis jetzt immer gegolten, welche Beziehung können die an diesem Tempel einst angebrachten Figuren mit dem Jupiter oder mit dem Aeakus, dessen angeblichem Stifter, haben? — Zwar ist bekannt und durch Beispiele zu erweisen, daß die Alten in Ansehung ihrer Tempel-Verzierungen sich nicht immer so genau daran hielten, eine strenge Beziehung zwischen den Gegenständen ihrer Darstellungen und zwischen dem Orte zu suchen, an welchem diese angebracht waren; denn wie ließen sich sonst der Streit der Centauren und Lapithen und die Gefechte der Amazonen auf dem Schilde der Minerva und an dem Schemel des olympischen Jupiters und andere ähnlich gewählte Gegenstände erklären? Deswegen ist, wie ich glaube, auch hier nicht eine strenge Beziehung als absolutes Bedingniß der Erklärung zu fordern. So viel indeß läßt sich immer muth-

¹ Dieses steht zwar nicht ausdrücklich im Pausanias, weder B. 1, C. 45, noch B. 2, C. 29: dagegen steht bei Isokrates (Evag., C. 5) die Veranlassung, aber die Erbauer des Tempels sind die Vorsteher sämtlicher griechischer Städte, die den Aeakus um seine Fürsprache bei Jupiter ersucht hatten.

maßen, daß die Darstellung dieser Figuren an dem oft genannten Tempel nicht völlig willkürlich gewesen, sondern in irgend einer Beziehung zu demselben gestanden habe, vermuthen also, daß vielleicht irgend ein Gefecht vorgestellt werden sollte, worin sich die Aeaciden unter dem besondern Schutze der Minerva ausgezeichnet und Ruhm erworben. So wie von der andern Seite die Figur des phrygischen und persischen Bogenschützen muthmaßen läßt, daß irgend ein Gefecht vorgestellt werden sollte, an welchem die Phrygier oder Perser Theil genommen, oder daß jener Kampf der Aeaciden gegen eines dieser Völker gerichtet gewesen. —

Vielfältig sind zwar die durch die Aeaciden vollbrachten rühmlichen Thaten, welche durch die Geschichten und Dichtungen der Alten bis auf uns gekommen; doch sind vorzüglich zwei große Kämpfe bekannt — der eine, in welchem die Aeaciden persönlich gegen die Barbaren für das allgemeine Wohl Griechenlands gestritten, der andere, dessen glücklicher Ausgang wenigstens ihrem unsichtbaren Beistand zugeschrieben wurde. Diese beiden Kämpfe sind der trojanische Krieg, und jener gemeinschaftliche Kampf der Griechen gegen das Heer des Xerxes.

In dem trojanischen Kriege wurden die rühmlichsten Thaten von den Aeaciden, dem Achilles, dem telamonischen Ajax und dem Neoptolemus, verrichtet. — Von dem persischen Krieg aber erzählt Herodot, daß die Griechen vor dem Seetreffen bei Salamis, welches eigentlich über die Unabhängigkeit von ganz Griechenland entschied, für gut befunden, den Ajax und Telamon um ihren Beistand anzurufen, und zu diesem Zweck ein Schiff nach Aegina schickten, den Aeakus und die Aeaciden abzuholen (was man hierunter verstanden, ihre Bildsäulen oder ihre Asche, ist allerdings nicht klar). Dieses Schiff mit den Aeaciden sey wieder zu der griechischen Flotte zurückgekehrt, gerade in dem Augenblick, als man das Zeichen zur Schlacht gegeben¹. Die Griechen schrieben daher den glücklichen Ausgang dieses entscheidenden Treffens, in welchem sich die Aegineten vor allen andern Griechen ausgezeichnet hatten, größtentheils diesem überirbischen Beistande zu.

Es wäre darnum nicht unmöglich, daß die Aegineten zur Verherrlichung der Aeaciden, ihrer Heroen, und zum Andenken der eignen Tapferkeit, welche sie in jenem Treffen bewiesen, an den beiden Giebeln dieses Tempels, welcher, wie man vorgab, den Aeakus selbst zum Stifter oder Erbauer hatte, eben jene Begebenheit hätten darstellen wollen.

Allein der an diesen Figuren bemerkbare Styl scheint mit der Zeit, in welcher das Treffen bei Salamis vorgefallen, nicht im Einklang zu stehen, d. h. er scheint weit frühern Zeiten anzugehören, wie ich, als von dem Styl dieser

¹ Daß der vom Verfasser angenommene Sinn der Erzählung des Herodot wirklich angemessen ist, erhellt theils aus dem Sprachgebrauch, m. s. Thucyd. VI, 93 (ἐπὶ χοήματα καὶ ἱππεῖς), theils aus der Stelle des Herodot V, 80 und der dortigen Anmerkung von Wesseling. Ein späterer griechischer Schriftsteller sagt: Das Schiff habe das Haus (die Familie) der Aeaciden nach Salamis gebracht.

Figuren die Rede war, umständlicher zu zeigen mich bemühte. Auch hätte, wie mir scheint, die Figur der Minerva zu dieser Absicht nicht gepaßt, denn der Erfolg des Treffens bei Salamis wurde, dem Herodot zufolge, der Gegenwart und dem Beistande der Aeaciden zugeschrieben. Diesem Glauben zufolge mußte daher nicht sowohl die Minerva als Aeakus mit den Aeaciden als Vorsteher des Kampfs erscheinen.

Alle diese Widersprüche in Erwägung gezogen, welche sich der Meinung entgegenstellen, daß diese Darstellung auf das Treffen bei Salamis sich beziehen könne, bin ich geneigt zu glauben, daß unsere Gruppe eher eine der Thaten, welche die Aeaciden vor Troja verrichteten, darstellen könnte. Bei dieser Annahme würde auch die Figur der Minerva, welche den Griechen in den harten Kämpfen vor Troja den vorzüglichsten Beistand leistete, ganz passend und an ihrer Stelle seyn.

Auf welches einzelne der vor Troja vorgefallenen Gefechte aber die Vorstellung eigentlich Bezug habe, dieses wird, da die einzelnen Figuren, wie oben bemerkt, durchaus nichts Charakteristisches an sich haben, schwerlich oder niemals zu errathen seyn.

* * *

Zusatz des Herausgebers.

Die Meinung, daß diese Gruppe auf die Seeschlacht von Salamis einen Bezug haben könne, hielt der Verfasser wahrscheinlich nur darum des Widerlegens werth, weil sie wirklich, vielleicht in Italien, behauptet worden. Gleichwie aber die Vorstellungen in den Giebeln des Parthenon einzig auf die Minerva Bezug hatten, so ist im Allgemeinen höchst wahrscheinlich, daß die an den Giebeln des Jupitertempels zu Aegina befindlichen Bilder keine andern Helden als die Aeaciden vorstellen sollten. Denn Jupiter, Aeakus und die Aeaciden zusammen waren die Schutzgötter der Insel, wie aus jener Anrufung der Aegina, Aeakus Mutter, in einer Ode des Pindar erhellt: „Aegina, theure Mutter, dem freien Volk erhalte die Stadt, mit Zeus und mit dem Herrscher Aeakus und Peleus, auch dem trefflichen Telamon und mit dem Achilles“ (Pyth. VIII am Ende). Auch „der Aeaciden wohl befestigten Sitz“ nennt Pindar an einer andern Stelle die Insel, von der zur entscheidenden Seeschlacht unstreitig ihre Bilder geholt worden; denn keiner der Söhne des Aeakus blieb im Lande, da Peleus und

Telamon wegen des Mords von Phokos flüchtig wurden, und nirgends ist erwähnt, daß ihre Asche in die Heimath zurückgebracht worden. Bilder der Helden waren also in Aegina. Im Aeaceum (*Αἰακείον*) wahrscheinlich nicht. Nach der Beschreibung des Pausanias (11, 29) war dieses ein bloßer Peribolus, von Marmor aufgeführt. Am Eingang waren die Bilder der einst, zur Zeit der großen Dürre, von den Griechen an Aeakus abgeordneten Männer; im Peribolus selbst befanden sich uralte Delbäume und ein nicht sehr über die Erde erhöhter Altar, der zugleich das Grabmal des Aeakus war; dieses jedoch gehörte unter die Geheimnisse des Orts. Ohnweit aber von dem Aeaceum war das Grab des Phokos. Außer dem Grabmal des Aeakus scheint also dieser Bezirk kein anderes Heiligthum eingeschlossen zu haben. Auch wird von Pausanias kein anderer Tempel erwähnt, in welchem die Bilder sich befinden konnten. Unstreitig also waren sie in dem Tempel des Ahnherren, mit dem gemeinschaftlich sie verehrt wurden, und aus dem Tempel des panhellenischen Jupiters wurde das Haus der Aeaciden nach Salamis gebracht. Wie sie nun innerhalb des Tempels Gegenstände der Verehrung waren, so ist nicht anders zu erwarten, als daß die Vorstellung einer ihrer Thaten das Aeußere des Tempels geschmückt habe, wie die Vorstellungen der Geburt der Minerva und ihres Streits mit dem Neptun um den Besitz von Athen die Giebel des ihr geweihten Tempels verherrlichten. Daß aber diese vorgestellte That gerade eine Begebenheit des trojanischen Kriegs gewesen, ist hauptsächlich wegen der Gegenwart der Minerva wahrscheinlich, außerdem aber mit weniger Sicherheit zu behaupten, da wir nicht den ganzen Fabelkreis vom Heldenleben der Aeaciden kennen. Noch weniger gewiß ist, daß wir das vorgestellte Gefecht in den Beschreibungen des Homer zu suchen haben, da der Sagen vom trojanischen Krieg so verschiedene unter den verschiedenen Stämmen waren, und nichts weniger als ausgemacht ist, daß diese Bilder nicht in derselben Zeit, oder in einer noch frühern, als unser gegenwärtiger Homer, entstanden sind.

Wie dem sey, so ist der Mangel an historischer Charakteristik in der ganzen Vorstellung ein Punkt, der bei der Schätzung des Alters

derselben mit in Erwägung gezogen werden muß, wie die auffallende Gleichförmigkeit in den Vorstellungen beider Giebelfelder, verglichen mit der Abwechslung, die in dem vordern und hintern Gipfel des Parthenon beobachtet war.

§. IX.

Ueber die Bemalung der Figuren und des Tempels.

Schon vorläufig ist bei der Beschreibung der Figuren erwähnt worden, daß dieselben zum Theil bemalt gewesen. Die Spuren von Farbe, die sich hier und da erhalten, sind zwar nur schwach und durch Einwirkung der Witterung und Feuchtigkeit der Erde, in der sie vom Einsturze des Tempels bis jetzt gelegen, halb verloschen; doch geben die wenigen noch vorhandenen Spuren hinreichende und unwiderlegliche Beweise ihrer ursprünglichen Bemalung.

Die an diesen Figuren noch hier und da bemerklichen Farben sind bloß roth und himmelblau. Das Roth scheint aus einem dunkeln Zinnober oder einer dem Zinnober ähnlichen rothen Erde zu bestehen; die himmelblaue Farbe aber die gewöhnliche blaue Smalte zu seyn. Von andern Farben oder Farben-Milancen, als Gelb, Grün u. s. w., ließ sich keine Spur an den Figuren entdecken, wohl aber an den Theilen der Architektur des Tempels, von welchen ich tiefer unten handeln werde. — Vielleicht auch daß einige Farben dem Einflusse der Witterung und der Erdsäure weniger widerstanden als die rothe und die blaue Farbe. Auch bei diesen bemerkt man, daß die erstere sich stärker und lebhafter als die andere erhalten.

Die Theile, an welchen Spuren von Farbe entdeckt worden, sind folgende.

Erstlich fast alle an diesen Figuren vorkommende Rüstungen, als die Helme, an welchen sich einige Spuren himmelblauer Farbe erhalten, während der Helmbusch oder Haarschweif bei allen mit zinnoberrother Farbe bemalt war.

Die Schilde sind durchgängig von ihrer innern Seite mit einer dunkelrothen Farbe angestrichen, welche mehr aus einer rothen Erde als Zinnober zu bestehen scheint. Diese rothe Farbe bedeckt jedoch, wie bemerkt, nur die innere Höhlung des Schildes und einen Theil des Randes von der innern Seite, bis etwa einen Finger breit von dem äußersten Rande, wo eine eingeritzte Linie bemerkbar ist, die diese rothe Farbe abschneidet. An der äußern Seite oder Wölbung ist bei den meisten gar keine Farbe mehr wahrzunehmen; nur bei einigen Bruchstücken von Schilden findet man deutliche Spuren jener himmelblauen Farbe auf der Oberfläche, jedoch auch nicht die ganze Außenseite einnehmend, sondern gleichfalls

an einer auf der Oberfläche eingegrabenen Zirkellinie sich entigend. Wenn ich früher vermuthete, daß diese rothe Farbe an der innern Seite die Fütterung der Schilde vorstellen sollte, so wäre doch auch möglich, daß die wirklichen Schilde statt der gewöhnlichen innern Bekleidung bisweilen von innen bemalt gewesen wären, wie dieses aus einer Stelle des Pausanias (6. B., 9. Cap.) zu erhellen scheint, wo er sagt: daß in einem der sogenannten Schatzhäuser in Olympia außer einem Helm und Beinschienen auch ein Schild, mit Erz überzogen und der inwendig gemalt war, von den Myaneern als ein Theil der Kriegsbeute aufgestellt war. Jedoch die Art, wie dieses gesagt ist, zeigt hinlänglich, daß dieses ungewöhnlich oder doch nicht allgemein üblich gewesen.

Außer den Schilden und Helmen finden sich noch an den beiden vorhandenen Pfeilschönern Spuren ehemaliger Bemalung oder eines farbigen Anstrichs; nämlich an dem einen, welcher dem phrygischen oder persischen Bogenschützen anzugehören scheint, eine Spur himmelblauer Farbe, an dem andern hingegen deutliche Zeichen, daß er zum Theil mit rother Farbe bemalt gewesen.

An den Harnischen oder Kürassen konnte ich bis jetzt keine Spur von Farbe entdecken.

Die Plinten dieser Figuren waren durchgängig roth angestrichen, wie man solches bei den meisten Bruchstücken derselben noch deutlich genug wahrnehmen kann. Von gleicher Farbe waren die Sohlen an den Füßen der weiblichen Figuren; auch bringt, wie schon bemerkt, der Umstand, daß die Riemen oder Bänder, mit denen diese an die Füße befestigt waren, im Marmor nicht ausgebrüht sind, auf die Vermuthung, daß sie farbig angegeben waren, obschon sich hievon keine Anzeige erhalten. So ist es auch wahrscheinlich, daß die Gewänder der drei gerabstehenden weiblichen Figuren entweder ganz oder zum Theil bemalt gewesen, obschon ich hievon nirgends eine deutliche Spur habe entdecken können als allein an der Minerva, wo an dem Saume des Gewandes über dem Knöchel des rechten Fußes eine deutliche Spur zinnoberrother Farbe zu entdecken ist. Ob sich diese Farbe über das ganze Gewand erstreckt habe, oder nur die Verbrämung desselben vorstellen sollte, läßt sich, wie bemerkt, nicht entscheiden, da sich kein weiteres Ueberbleibsel derselben erhalten.

An den nackenden Theilen dieser Figuren konnte ich nirgends eine Spur von Farbe entdecken, ausgenommen einige von der zinnoberrothen Farbe an den Schenkeln der beiden mit L und R bezeichneten Figuren; ich halte jedoch diese Spur mehr für zufällig, als daß ich sie einer geflissentlichen Bemalung zuschreiben möchte, man müßte denn annehmen, daß jene rothe Farbe Blut vorstellen sollte, welches aus den Wunden geflossen, die an diesen Figuren zum besten angebracht sind; denn aus dem, was von der Bemalung der Waffen gesagt worden, erhellt, daß solche vielfarbig, d. h. theils roth theils blau, bemalt waren, und so läßt sich nicht wohl vermuthen, daß das Nackende der Figuren zinnoberroth angestrichen gewesen.

Daß die Augen und Lippen bemalt gewesen, habe ich schon mehrmals bestimmt ausgesprochen; denn fast bei allen Köpfen findet man durchgängig diese

Stelle der Lippen und Augen rein und wohl erhalten, welches als eine Folge der aufgetragenen enkaustischen Farbe sich auch durch dasjenige erweist, was ich von der negativen Verzierung erwähnt habe, die an dem Helme eines noch übrigen Kopfes sichtbar ist; denn diese Verzierung ist bloß wie ein Hauch auf der Oberfläche des Marmors bemerkbar und unstreitig dadurch entstanden, daß die nicht mit der Farbe bedeckten Zwischenräume allmählich durch den Einfluß der Witterung gelitten haben und rauher geworden sind, die andern aber durch die enkaustische Farbe rein und glatt erhalten wurden. Daß die Erklärung dieser Art von Hellbunt, vermittelt dessen man, auch nach gänzlicher Erlösung der Farbe, die ursprüngliche Verzierung sehr deutlich erkennen kann, die richtige ist, erhellt auch daraus, daß solches Hellbunt bloß von der einen Seite, und zwar der Wetterseite, sichtbar ist. Auf gleiche Art nun deutet sich die ehemalige Anwesenheit der Farbe auch an den Lippen und Augäpfeln aller dieser Figuren an. Ja es läßt sich, besonders an den Augen der Minerva, bei recht aufmerksamer Besichtigung, sogar noch ein Hauch oder eine Spur von Farbe und der ganze Umriß des Augapfels erkennen.

Ob die Haare dieser Figuren ursprünglich auch Farbe hatten, muß ich dahingestellt seyn lassen, da sich keine Spur von derselben erhalten; da indeß andere Theile bei diesen Figuren bemalt gewesen, so wäre zu verwundern, wenn man dieß bei den Haaren unterlassen hätte, und zwar um so mehr, als es bei den Alten überhaupt sehr gewöhnlich war, bei marmornen Statuen und halb erhobenen Arbeiten, besonders aber und durchgängig bei Werken von gebrannter Erde, die Haare roth zu färben, selbst wenn die übrigen Theile des Körpers ohne Farbe blieben. — Diese Gewohnheit, die Haare roth zu färben, hat sich von alten Zeiten bis jetzt in Griechenland erhalten, da es daselbst noch heut zu Tage allgemeine Sitte bei dem weiblichen Geschlecht ist, den Haaren eine rothe Farbe zu geben¹.

Nun einige wenige Worte über die Bemalung des Tempels selbst, und besonders der einzelnen Theile und architektonischen Glieder!

Die sämtlichen Verzierungen, Laubwerke u. dergl., Dinge, die man sonst auszuheben pflegt, sind hier bloß in Farbe zu sehen. Alle Glieder des Gesimses so wie das untere Gebälke waren bemalt. Vorhandene Bruchstücke des Architravs zeigen, daß das unter den Dreischlitzigen quer durchlaufende Band von rother Farbe, der untere hervorstehende Theil der Dreischlitzigen aber sammt den daran angebrachten Tropfen von himmelblauer Farbe war. Das Gebälke über dem um den Tempel herumlaufenden Säulengang war mit bemaltem Laubwerk von abwechselnd grün und gelben Farben verziert.

¹ Das Kraut, dessen sich die Weiber in Griechenland zu diesem Zweck bedienen, ist, wie man mir sagte, die *Lawsonia inermis*. Linn., doch ist zu bemerken, daß die Haare durch diese Färbung nicht jene Röthe annehmen, welche bei uns in Deutschland gewöhnlich rothe Haare zu haben pflegen; diese Pflanze verursacht vielmehr bei der von Natur schwarzen Haarfarbe, welche in Griechenland allgemein ist, bloß einen röthlichen Schiller, d. h. die schwarzen Haare spielen gegen das Licht gesehen, in die Purpurfarbe, welches für das Auge eine angenehme Wirkung macht und himmelweit von unsern gewöhnlichen fuchseröthen Haaren unterscheidet ist.

Die Füllung oder Vertiefung des Giebels, in welcher einst die Gruppe unserer Figuren stand, war von himmelblauer Farbe.

Die Zelle des Tempels war, wie aus den Bruchstücken zu schließen, zinnoberroth, von innen aber waren die Mauern derselben mit einem dünnen Kalkbewurf überzogen, welcher glatt geschliffen und ebenfalls roth angestrichen war.

Auch die Dachziegel von Marmor waren an ihrer hervorstehenden Vorderseite mit einer Art von Blume bemalt, von der sich gleichfalls Muster erhalten haben.

Hier ist übrigens noch zu bemerken, daß der Tempel sammt den Säulen nicht aus Marmor, sondern aus einer Art von gelbem Sandstein erbaut war. Bloß das Dach und der Kranz des obern Gesimses war aus Marmor; wahrscheinlich um dadurch das Uebrige, d. h. den untern Theil des Gebäudes, gegen die schädliche Einwirkung der Witterung sicherer zu stellen.

Es mag uns nach unserm heutigen Geschmack und neuern Ansichten wohl auffallend und sonderbar vorkommen, Statuen zu erblicken, welche bei ihrer vollkommenen Ausführung in Marmor auch noch zum Theil bemalt waren, so wie von Tempeln zu hören, welche von innen und von außen gefärbt, und deren Verzierungen, statt eingehauen zu seyn, vielfarbig angegeben waren. — Wir wundern uns über diesen scheinbar bizarren Geschmack, und beurtheilen ihn als eine barbarische Sitte und ein Ueberbleibsel aus früheren roheren Zeiten.

Alein, wie mir scheint, geht es uns nicht anders als jenem im Evangelium, der mit dem Balken im eignen Auge dem andern den Splitter herausziehen wollte. Hätten wir vorerst unsere Augen rein und vorurtheilsfrei und das Glück zugleich, einen dieser griechischen Tempel in seiner ursprünglichen Vollkommenheit zu sehen, ich wette, wir würden unser voreiliges Urtheil gern wieder zurücknehmen, und preisen, was wir jetzt zu verdammen uns herausgenommen ¹.

¹ Niemand wird anstehen, diesem Urtheil des Verfassers vollen Beifall zu geben, das durch die ausführlicheren Erörterungen und Erläuterungen in dem schönen Werk des Herrn Quatremère-de-Quincy noch sehr verstärkt wird. Ich ergreife diese Gelegenheit, anzuführen, daß der hier abgedruckte Bericht bereits im Anfang dieses Jahres (1816) abgefaßt wurde, und der Verfasser von dem schätzbaren Werk des französischen Gelehrten keinen Gebrauch machen konnte. Weiter verfolgt mag jenes Urtheil des Verfassers auf wichtige Betrachtungen leiten über den nothwendigen Verfall der Kunst durch Isolation und endlich völlige Trennung der sich gegenseitig fordernden Künste, der Architektur, Malerei und Sculptur, die bis zu dem Grad, in welchem sie jetzt stattfindet, vollends erfolgen mußte, sobald Malerei und Bildhauerkunst, anstatt dem Oeffentlichen zu dienen, bloße Gegenstände der Liebhaberei von Privatpersonen wurden. Jede jener drei Künste muß in der jetzigen Abstraktion die letzten Forderungen des Gefühls unbefriedigt lassen, und es darf wohl gesagt werden, daß besonders bei dem jetzigen untergeordneten Zustand der Künste, für die kaum noch Raum in der Welt ist, wir von der Herrlichkeit eines griechischen Tempels, die durch die Vereinigung und Zusammenwirkung von Form und Farbe entstand, keinen Begriff, noch weniger ein Urtheil haben können.

Daß diese Bemalung der Tempel und Kunstwerke nicht als ein bloßes Ueberbleibsel der frühern Zeiten Griechenlands anzusehen sey, sondern selbst in den Zeiten der höchsten Ausbildung griechischer Kunst üblich war, davon ist der Parthenon das sprechendste Beispiel. Dieser Tempel, eines der vollkommensten Werke der Baukunst, wurde, wie jedermann weiß, zu den Zeiten des Perikles von dem Baumeister Iktinus aufgeführt, und zwar unter der besondern Leitung des Phidias, welcher, wie man aus Aeußerungen alter Schriftsteller zu schließen berechtigt ist, alle daran vorkommende Bildhauerwerke wo nicht selbst verfertigte, doch nach seiner Angabe vollenden ließ; die darum auch den Stempel seiner Schule an sich trugen. An diesem Gebäude, welches in der größten Zeit griechischer, ja aller Kunst aufgeführt wurde, bemerkt man, daß sowohl die Theile der Architektur, als die halberhobenen Arbeiten, welche die Zelle von der Außenseite umgaben, mehr oder weniger bemalt gewesen¹.

Daß aber diese Sitte oder Gewohnheit, Statuen und Werke halberhobener Arbeit ganz oder zum Theil zu bemalen, selbst die Zeiten der römischen Kaiser hindurch bis zum Verfall der Kunst sich erhielt, hievon zeugen mehrere Kunstwerke aus jenen Zeiten, von welchen ich nur einige Beispiele anführen will. So finden sich in der Antikensammlung zu Neapel zwei weibliche Figuren, Bildnisse aus den Zeiten der römischen Kaiser, welche die Haare roth bemalt hatten. Auch bei den vor wenigen Jahren vorgenommenen Nachgrabungen auf der Stelle der alten Volscischen Stadt Veji fand man, nebst andern lebenswüirdigen Kunstwerken, eine Statue, die, wie es scheint, die Julia Soemias, und zwar als Venus vorstellen soll, deren Gewand gleichfalls zinnoberroth bemalt gewesen. — Auch bemerkte ich, als man von dem Casino in der Villa Borgliese die Vassorelievi abgenommen, unter andern ein Bruchstück von halberhobener Arbeit aus den spätern Zeiten der römischen Kaiser, worauf ein Krieger mit rothbemalten Haaren und Bart zu sehen war. —

Es scheint, daß überhaupt der Zinnober oder die rothe Farbe eine Lieblingsfarbe der Alten gewesen, und sowohl zur Bemalung der Statuen als der Gebäude gebient habe. Vitruvius bezeugt dieses auch in Hinsicht der Baukunst, und Pausanias erwähnt einer großen Menge solcher roth angestrichenen Statuen. Diese Farbe war vorzugsweise den Bildern des Bacchus, der Priape und der Faune eigen.

Welches bei den Alten die erste Ursache oder Veranlassung gewesen, ihre Statuen und Tempel zu bemalen, hierüber ist folgende Meinung, nämlich daß es nicht allein der Hang zum Farbigen gewesen, welcher sie dahin geführt, sondern daß es zum Theil aus der Nothwendigkeit entstanden, und hauptsächlich

¹ An diesem Werke halberhobener Arbeit, das den bei den Panathenäischen Festen üblichen religiösen Aufzug vorstellt, ist der Hintergrund von himmelblauer Farbe. Die Haare der Figuren und mehrere Geräthschaften sind vergolbet, und an einigen andern Stellen hat man Spuren grüner Farbe entdeckt.

in den Materialien, deren sie sich in den frühesten Zeiten bedienten, seinen Grund hatte.

Wie bekannt, waren die ältesten Schnitzbilder alle oder doch größtentheils von Holz, und wurden nach dem Zeugniß des Pausanias (9. B., 3. Cap.) mit dem allgemeinen Namen *Dädala* bezeichnet. So waren auch die ältesten Tempel aus Holz erbaut, wie dieß schon aus dem Wesen und Ursprunge der Architektur selbst erhellt.

Das Holz nun ist, wie bekannt, immer eines unreinen und fleckigen Aussehens und gewährt seiner Natur nach keinen sonderlich gefälligen Anblick. Es war also natürlich, daß man darauf kam, demselben eine Farbe zu geben, welche zugleich dazu diente, es gegen den Einfluß der Witterung und der Feuchtigkeit zu bewahren. So fing man an die Schnitzbilder sowohl als die Tempel zu bemalen und ihnen einen einfarbigen oder vielfarbigen Anstrich zu geben¹. Als man nun späterhin anfangte statt des Holzes sich härterer Materialien zu bedienen, und endlich der Marmor die Stelle des Holzes vertrat, so trug sich diese Gewohnheit, Statuen und Tempel zu bemalen, auch auf den Marmor über, indem man schon einmal daran gewöhnt war, diese Gegenstände farbig zu sehen².

Die Art, die Tempel zu bemalen, mußte sich natürlich in eben dem Grad vervollkommen, in welchem der Geschmack im Allgemeinen und in den übrigen Zweigen der Kunst zunahm und mehr und mehr der Vollkommenheit sich näherte, und so ist vorauszusetzen, daß diese Verkindung der Farbe mit der Form eben zu den Zeiten des Perikles, da der Parthenon erbaut wurde, auf ihren höchsten Punkt, nämlich zum reinsten und befriedigendsten Einklang, gebracht war.

Schluß.

Dieses ist, was sich von diesen in jeder Hinsicht so merkwürdigen Werken der frühern Sculptur vorderhand und bei dem Zustand, in dem sich dieselben bis jetzt befinden, sagen läßt. Zu mehreren Bemerkungen wird die Zeit Gelegenheit geben, wenn man einmal im Stande seyn wird, solche mit voller Bequemlichkeit von allen Seiten zu besehen und zu untersuchen; denn da diesen

¹ Eine gleiche Bewandniß hat es ja auch noch mit den Bildhauerarbeiten und Altären in unsern Kirchen in Deutschland; sind wir nicht auch der Materie, des Holzes, wegen genöthigt, solche entweder anzustreichen oder zu vergolden? — A. v. Wfs.

² Daß wir auch in der modernen Zeit (vielleicht aus gleichen Ursachen) ein Gleiches gethan, d. h. steinerne Statuen bemalt oder vergolbet haben, davon finden sich Beispiele genug in unsern gothischen Kirchen und Kirchhöfen. So sind unter andern die Apostel im Dom zu Köln theils bemalt theils vergolbet. Ein gleiches findet man in der Marienkapelle zu Würzburg bei den an den Pfeilern angebrachten Aposteln aus Sandstein. A. v. Wfs.

Figuren durchgängig die Plinten oder Fußgestelle fehlen, war dieses bis jetzt nicht möglich. Manches ist daher bloß flüchtig berührt, manches andere vielleicht auch mit Stillschweigen übergangen worden, das verdient hätte bemerkt zu werden. Allein für das, was dieser Bericht seyn soll, für eine vorläufige Beschreibung dessen, was man von jenen Bildwerken zu erwarten hat, mag es genug seyn. Worte reichen ohnehin nicht hin, richtige Begriffe von Dingen zu erwecken, die man nie gesehen hat, und die nur durch die Anschauung können vollkommen verständlich werden. Hätte man dieser Schrift gleich auch die Umrisse dieser Figuren beigeben können, so würde vieles dadurch gewonnen, und die Sache dem Leser anschaulicher geworden seyn; allein dieß war bei dem Zustande, in welchem diese Werke sich noch befinden, nicht thunlich.

Ich schließe diese Zeilen in der Erwartung, daß solche den Freunden der Kunst und des Alterthums gleich erwünscht seyn werden, indem ich überzeugt bin, daß die Erscheinung dieser Werke zu manchen neuen Ansichten die Thüre öffnen und über viele Dinge Aufschluß geben wird, über die wir bis jetzt in Zweifel und Dunkel geblieben.

Schlußanmerkung des Herausgebers.

Dem Herausgeber sey erlaubt, auch seinen Anmerkungen eine Schlußrede anzufügen, worin er noch einiges beibringen möge, das früher entweder keine schickliche Stelle finden konnte oder übersehen wurde.

Gleich 'anfangs forderte die Dankbarkeit, zu erwähnen, daß Winkelmann, wie er in allem andern Vorgänger war, so auch der Erste gewesen, der aus den Nachrichten des Pausanias auf das Daseyn einer eignen uralten Schule der Kunst in Megina geschlossen hatte. Man sehe die Geschichte der Kunst IV. Band, erste Abth., S. 13 Weim. Ausgabe.

Pessing in seinen Anmerkungen zu Winkelmanns Kunstgeschichte (Schriften Th. 10, S. 252) wollte diesen Schluß mittelst eines allgemeinen, aber willkürlichen Begriffs von Kunstschulen bestreiten. „Schulen lassen sich nicht eher denken, als bis die Kunst zu einer gewissen Vollkommenheit gelangt ist, bis die Meister nach festen Grundsätzen, und zwar jeder nach seinen eignen, zu arbeiten anfangen“. Und doch

spricht Lessing in demselben Zusammenhang, einer Eintheilung der Maler-Schulen bei Plinius gemäß, von einer helladischen Schule, die sich wieder in die sicyonische und attische Schule getheilt; da man nach seiner Erklärung ebensowenig von einer attischen oder sicyonischen als einer äginetischen Schule reden könnte, sondern nur etwa von einer Schule des Dädalus, in der Folge des Kanachus, des Phidias u. s. w., kurz von lauter Schulen einzelner Meister. Wem aber gegenwärtig ist, wie und in welchem Umfang Pausanias den Ausdruck *εργαστήριον ἀττικόν* gebraucht, der sieht wenigstens, daß Lessings Begriff nicht der der alten Schriftsteller ist. Schule kann man eine jede Folge von Künstlern nennen, zwischen denen eine Ueberlieferung bestimmter Eigenthümlichkeiten wahrzunehmen ist, oder deren Werke eine entschiedene Familienähnlichkeit zeigen. Daß dieses bei den ältern äginetischen der Fall gewesen, haben wir aus den Zeugnissen der Alten dargethan.

Lessing behauptet zufolge der von ihm aufgestellten Erklärung, daß man „durch die Benennung des äginetischen Styls nur gewisse alte Werke unterschieden habe, die lang vor der Stiftung aller Schulen gemacht worden“; solche Werke überhaupt, meint er, habe man attische, oder äginetische, oder ägyptische genannt, und dieses zu erweisen, beruft er sich auf die oben Seite 122 angeführte Stelle des Pausanias B. 7, C. 5, aus welcher offenbar das gerade Gegentheil erhellt. Es ist unmöglich, daß Lessing bei dieser Stelle den griechischen Text angesehen; er folgt der lateinischen Uebersetzung, welche eben hier völlig verkehrt ist.

Zu erinnern ist indeß, daß diese Anmerkungen nicht von Lessing selbst bekannt gemacht wurden, und gewiß nur flüchtige, dem Rand der Winkelmannischen Kunstgeschichte beigeschriebene Andeutungen für eine künftige nähere Untersuchung seyn sollten.

Die Entdeckung der in diesem Aufsatz beschriebenen Werke mußte auch die Aufmerksamkeit der Gelehrten und Kunstgeschichtsforscher neuerdings auf diese äginetische Schule lenken. Da man aber immer und überall das Neue und Unbekannte gern auf das Alte und Bekannte zurückführen mag, so können wir uns nicht wundern, wenn man auch in dem Styl dieser Figuren nur ein neues Beispiel für das zu finden

dachte, was man schon zuvor unter etruskischem, altgriechischem oder ägyptischem Styl wohl zu kennen meinte. Wenn aber auch der scharf-urtheilende Verfasser der voranstehenden Beschreibung hier noch nicht durchgegriffen und das Aeginetische ebenfalls noch unter jenen früheren Bezeichnungen begreifen zu können meint, so gibt uns dagegen seine treffliche Beschreibung selbst die Mittel an die Hand, die äginetische Kunst, gewisser allgemeiner Ähnlichkeiten mit der etruskischen und altattischen ungeachtet, als eine eigenthümliche und von jenen ursprünglich verschiedene zu erkennen.

Da, wo der Vorschlag geschehen, die äginetische Sculptur als die eigenthümlich dorische zu betrachten, hätten wir einer Aeußerung der Weimariſchen Herausgeber von Winkelmanns Kunstgeschichte gern Erwähnung gethan, wäre sie uns früher in die Augen gefallen. Es steht nämlich in der 77ten Anmerkung zum VI. Bande Folgendes: „Alle neueren Entdeckungen alter Denkmale, alle angestellten Vergleichen haben den Forschern bis jetzt noch immer nicht zur genauen Kenntniß von dem eigentlichen Unterschiede der Kunstschulen verholfen. Daß aber, in Werken der Malerei wie der Plastik, ein solcher Unterschied stattgefunden und von gelübten Augen wahrzunehmen gewesen, ist vermöge der Nachrichten und vermöge der strengen Sonderung in Sitten, Gebräuchen, Sprache und Lebensart zwischen dem jonischen und dorischen Stamme keinem Zweifel unterworfen“.

In demselben Zusammenhange mußte nebst dorischer Poesie und Architektur auch dorische Tonkunst erwähnt werden.

Persönlich befreundet den stammverwandten Aegineten war Pin-dar; Beweis sein Gesang auf die Alphäa (Dictynna, Britomartis), den er ihnen dichtete (*Αλφειάταις ἐποίησεν*, Pausan. II, 30), und die vielen Gesänge auf Aegineten, die in den Wettkämpfen gesiegt. Eine Anspielung auf die in Aegina blühende Bildnerkunst ist der Anfang der fünften Nemeischen Ode.

Um die Bedeutung des Ausdrucks: *τρόπος τῆς ἐργασίας* außer allen Zweifel zu setzen, mußte angeführt werden, daß Pausanias an mehreren Stellen das Wort *ἐργασία* in Bezug auf die Ordnungen

der Architektur gebraucht; von der dorischen z. B. B. V, C. 10: *Τοῦ ναοῦ δὲ Δωριος μὲν ἐστὶν ἡ ἐργασία*, d. h. die Architektur des Tempels ist dorisch. So auch ebendas. C. 16 gleich im Anfang. Unwiderleglich erhellt wenigstens hieraus, daß das Wort nicht auf die bloße Ausführung geht, sondern einen im Materiellen des Gegenstandes liegenden und bestimmt sich aussprechenden Charakter andeutet, der da, wo von Sculptur die Rede ist, in nichts anderem bestehen kann als in der Art die Natur zu nehmen und darzustellen.

In Ansehung der sonderbaren Stellung der Minerva (S. 128), welche von den Knien an nach der Seite gerichtet ist, während Kopf, Brust und der ganze Obertheil gerade vorwärts sieht, ließ sich noch bemerken, daß dieser Widerspruch der Stellung ähnliche Gründe haben könnte wie der Widerspruch des Stils, den man zwischen den Köpfen der Figuren und dem übrigen Körper wahrnimmt.

Eine besondere Merkwürdigkeit würde diese Minerva erhalten, wenn man sie als Beispiel und demnach als Erklärung der *σκολιὰ ἔργα*, bei Strabo L. XIV, p. 532 ed. Tzschuck. annehmen dürfte. Winckelmann in der ersten Ausgabe der Kunstgeschichte I, S. 90 meinte, man habe unter diesen nur solche Figuren verstanden, die, verschieden von den ältesten völlig geraden und unbeweglichen, mancherlei Stellungen und Handlungen nachahmten. Gewiß ein sonderbarer Ausdruck, dergleichen Werke überhaupt verdrehte zu nennen! Eine spätere Erklärung muß die seyn, die in den Text der Weimar. Ausgabe S. 20 aufgenommen worden, der Ausdruck soll nur das Uebertriebene andeuten, welches die ersten Versuche, Mannichfaltigkeit der Stellungen und Handlungen in die Figuren zu bringen, nothwendig begleiten müssen. Die Nothwendigkeit zugegeben, wäre der Ausdruck gleichwohl für das, was man in Ansehung der Götterbilder je sich erlauben konnte, sehr übertrieben.

Dagegen läßt sich nicht leugnen, daß unsere äginetische Minerva ein *σκολιδόν ἔργον* recht eigentlich zu nennen wäre. Werke dieser Art konnte man auch mit allem Fug den alten Holzbildern entgegen setzen; denn diese waren meist Götterbilder oder eigentliche Idole, die grad'

aussehen, ohne sich nach der einen oder andern Seite zu wenden. Von den strengen Vorschriften, denen sogar die Weltgegenden nicht gleichgültig schienen, nach welchen Götterbilder gerichtet waren, konnte die Kunst nur stufenweise, so, wie wir es bei unserer Minerva sehen, sich abzuweichen erlauben, und auf diese Art und in dieser Zwischenzeit entstanden die *σκολιὰ ἔργα*.

Diese Vorstellung zu fassen, war allerdings nicht möglich, ehe ein solches Werk gekannt war. Aber auch jetzt wäre sie unwahrscheinlich, nach dem, was Winkelman (S. 20 der neuen Ausgabe) aus Strabo anführt, „daß zu Ephesus viele Tempel sowohl aus der ältesten als folgenden Zeit gewesen, und in jenen sehr alte Statuen von Holz (*ἀρχαῖα ξύανα*) gestanden, in den andern aber *σκολιὰ ἔργα*“. Lautete der Bericht wirklich so allgemein, so müßten auch die *σκολιὰ ἔργα* etwas Allgemeineres bedeuten, sie wären, den alten Holzbildern entgegengesetzt, überhaupt künstlichere Bilder. Der Zusammenhang zeigt aber etwas ganz anderes, wie folgender Auszug beweist.

„Etwas höher über dem Meer (als die Stadt Ephesus) liegt der heilige Hain, Orthygia genannt, in dem einst Latona unter dem Beistand der Amme Orthygia gebar. Ueber diesem Hain liegt der Berg Solmissus. An diesem Ort (*ἐν τῷ τόπῳ*) sind mehrere Kapellen (daß hier unter *ναοῖς* solche zu verstehen sind, zeigt das Folgende), von denen die einen alt, die andern später entstanden sind; in den alten sind alterthümliche Holzbilder, in den später entstandenen *σκολιὰ ἔργα*, nämlich die Latona mit einem Scepter, und die Orthygia, in jeder Hand ein Kind tragend“. — Bilder aus neuerer Zeit waren also überhaupt keine in diesen Kapellen vorhanden, sondern nur aus der allerältesten und nächstältesten; zum Beweis des hohen Alterthums oder vielmehr der frühen Veraltung dieses einzelnen Cultus, welche auch aus andern Umständen erhellt. Nämlich diese Tempelchen waren, wie Strabo ferner berichtet, der Mittelpunkt jährlicher feierlicher Zusammenkünfte, wobei besonders die Jünglinge herrlich lebten; aber auch das Capitul (Collegium, *ἀρχεῖον*) der Kureten veranstaltete dort Gastmähler und geheime Opfer (*μυστικὰ θυσίας*).“

Klar ist hieraus, daß nicht von Statuen überhaupt oder unbestimmter Weise, sondern von bestimmten Bildsäulen der Latona und Orthgia die Rede ist, die in alten Kapellen eines gewissen Bezirks in der Nähe von Ephesus, vermög' eines besonderen und zum Theil geheimen Cultus verehrt wurden. Durch diese Bemerkung sinkt Thrwitt's Vermuthung *Σκόπα* (Werke des Skopas) statt *Σκολιά* zu lesen vollends unter alle Wahrscheinlichkeit. Ob Lessings Erklärung (Schriften Th. 10, S. 236), nach welcher die alten Holzbilder Werke aus der guten ältesten Zeit der Kunst, die *σκολιά έργα* aber schlechte, elende Werke aus ganz neuer Zeit bedeuten sollen, sich besser mit dem Zusammenhang der Erzählung, so wie mit der sonst gewöhnlichen Bedeutung des Ausdrucks *ἀρχαῖα ξόανα* vertrage, wollen wir nicht untersuchen. Dagegen hoffen wir, daß diese unsere Anmerkung die Prüfung gründlicher Alterthumsforscher wohl verdienen möge.

Wir fügen nur, zu Verhütung von Mißverstand, die Erinnerung bei, daß es nicht unsere Meinung seyn kann, die äginetische Minerva und somit diese sämmtlichen Figuren in jene Zeit zurückzusetzen, wo das Verdrehte bei Götter-Statuen entstand oder gewöhnlich war. Wir haben vielmehr bereits angedeutet, daß es mit dieser Verdrehung der Minerva eine ähnliche Bewandtniß haben möge wie mit den Köpfen, Gesichtern u. s. w., die aus einer viel ältern Zeit zu seyn scheinen als die Sculptur der übrigen Theile, woraus eben erhellt, daß diese Eigenheiten hier nicht mehr ursprüngliche Zeichen des alterthümlichen Styls sind. Allein dieß schon, daß man sich noch bewogen finden konnte, diese Eigenheiten eines uralten Styls theilweise beizubehalten, deutet auf eine sehr ferne Entstehungszeit.

Was die Behandlung der Haare insbesondere betrifft, ist zu bemerken, daß diese überhaupt am längsten vernachlässiget und conventionell behandelt worden. Wenigstens nennt Plinius (XXXIV, 19, 4) den Pythagoras von Rhegium als den ersten, der die Haare genauer ausgeführt, und desselben Kunstzeit kann auf keinen Fall allzu lange vor Phidias angenommen werden. Um so weniger ist sich darüber zu

verwundern, daß selbst an dem Colossen von Monte Cavallo, den wir jetzt, nach den überzeugenden Gründen des würdigen Herausgebers der Winkelmannschen Kunstgeschichte, herzlich als ein *Opus Phidiae* ansprechen dürfen, die Haare noch nicht völlig naturgemäß, geschweige frei oder zierlich behandelt sind, und nach Plinius (ebend. Sect. '3) sogar dem Myron vorgeworfen worden, *capillum et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisset*.

In die Zeit der äginetischen Kunst (zwischen Smilis und Kallon), da keine Namen von Künstlern genannt werden, könnte man versucht seyn jenen Bildhauer zu setzen, von dem Winkelmann a. a. D. sagt: „Ein gewisser äginetischer Bildhauer ist nicht dem Namen nach, sondern durch die Benennung des äginetischen Bildners bekannt“, wozu er Plinius XXXV, 40. 41 anführt. Allein der Ausdruck: *fictor Aegineta*, bezeichnet wahrscheinlich überhaupt keinen Bildhauer, sondern hat die Bedeutung des griechischen *πλάσης*, denn der *Αιγινάια πλασική* (Pausan. 10, 17), d. h. der äginetischen Thonbildnerei, und ihrer ansehnlichen Ausbreitung haben wir schon früher Erwähnung gethan.

Fortan, da man der Eigenthümlichkeit des äginetischen Stils theils überhaupt gewisser, theils genauer von derselben unterrichtet ist, wird es in der griechischen Vasen-Kunde eine eigne Aufgabe werden, Gefäße äginetischer Plastik oder doch Nachahmungen von solchen zu erkennen und von andern zu unterscheiden. Doppelten Werth hat in dieser Beziehung das einzige, wenigstens zum Theil erhaltene Gefäß, das S. 146 Litt. G. G. beschrieben ist.

Bei Erwähnung der (sogenannten schwarzen) Ceres zu Phigalia konnte bemerkt werden, wie unabhängig die Kunst damals schon, auch in eigentlichen Gegenständen der Superstition (wie viel mehr in andern!), sich von dem Ueberlieferten gemacht hatte. Denn die Meinung, Dnatas habe das Meiste nach dem Anblick in Traumgesichten gemacht, beweist von der einen Seite zwar, daß es um eine *Vera Icon* der Göttin zu thun war, von der andern aber, daß der Künstler keinesweges das alte Idol zum Vorbild genommen, sondern ein Werk völlig freier Schöpfung aufgestellt hatte. So wie die Wahl des Dnatas zur Verfertigung des

Bildes — um jeden Preis, wie Pausanias erzählt — ein offenklares Zeichen ist, daß man eben ihn im Stand glaubte, das heilige Grauen uralter unförmlicher Götterbilder durch Großartigkeit des Stils und durch die Macht der Kunst zu erregen.

Wer die Aeußerungen des Pausanias über äginetische Kunst aufmerksam und im Zusammenhange liest, kann nicht umhin wahrzunehmen, daß er derselben mit einer gewissen Vorliebe gedenkt und ihr mit besonderer Neigung zugethan ist. Bei dem Schweigen der übrigen Schriftsteller darf uns diese Bemerkung dennoch kein Mißtrauen gegen die Nachrichten des Pausanias einflößen; im Gegentheil zeigt jenes Schweigen nur in einem neuen Beispiel, wie sehr an Genauigkeit und Kennerchaft Pausanias über die andern alten Schriftsteller hervorragt, aus denen wir unsere Kenntnisse über alte Kunstgeschichte zu ziehen genöthigt sind. Daß auch nicht bloß Pausanias den Begriff eines äginetischen Stils sich erdacht oder gebildet habe, so etwa, wie auch ein neuerer Forscher mehr oder weniger willkürlich Schulen unterscheiden kann, erhellt aus der Hauptstelle vom äginetischen Styl, wo er sagt: „von den Griechen“, also allgemein, werde er so genannt, gleichwie er auch sonst der äginetischen Werke als solcher erwähnt, die so genannt werden (*τοῖς καλουμένοις Αἰγινάτοις*).

Bei dieser Vorliebe ist um so mehr zu bedauern, daß Pausanias in seiner Beschreibung von Aegina den Berg und Tempel des Panhellenischen Jupiters nur wie von ferne begrüßt, anstatt uns mit wenigen Worten, wie er pflegt, über so manche Ungewissheiten und Zweifel hinwegzuheben.

Wer übrigens beobachtet, wie Pausanias von ihrem Stifter an die äginetische Kunst von der attischen unterscheidet, ja zum Theil heraushebt, und mit welcher Angelegenheit er am Ende die Trefflichkeit des Onatas, selbst in Vergleich mit dem Phidias, geltend zu machen sucht, der wird sich kaum des Gedankens erwehren können: Pausanias, welchem Werke der äginetischen Kunst selbst schon als hohe Kunstalterthümer vor-schwebten, habe über das Verhältniß zwischen dieser und der attischen eine der unseren gleiche Meinung gehegt, nämlich daß die äginetische der

attischen auf dem Weg zur wahren Vollkommenheit vorangegangen sey. Denn weiter als zur mehr oder weniger begründeten Meinung ist in solchen Untersuchungen nicht zu gelangen, und auch die Wahrscheinlichkeit darf man nicht von dem einzelnen Grund erwarten; alle, auch die kleinsten Umstände und Beziehungen müssen zusammengenommen und im Geist lang und wohl erwogen werden, um die Annahme zu entdecken, die sie alle aufs natürlichste vereinigt, und so endlich zu einem befriedigenden Schluß zu kommen.

3 2400 00265 3784

45305

[illegible]

B2B53
A2
1927
Suppl
v.3

45305

